



FRITZ STRICH  
GOETHE UND DIE WELTLITERATUR





FRITZ STRICH

GOETHE  
UND DIE  
WELTLITERATUR



---

A. FRANCKE AG. VERLAG BERN

Printed in Switzerland

Copyright 1946 bei A. Francke A.G., Verlag, Bern

Druck: Fritz Pochon-Jent A.G., Bern

# INHALT

Vorwort	7
---------	---

## ERSTER TEIL

### GOETHE'S IDEE DER WELTLITERATUR

Die Idee	13
Segen und Gefahren	28
Quellen	44
Geschichte	69

## ZWEITER TEIL

### EMPFANGENER SEGEN

Die weckende Macht der englischen Literatur	107
Die bildende Macht Italiens	129
Die formende Macht der französischen Literatur	145
Die theatralische Sendung Spaniens	159
Die offnende Macht des Fernen Ostens	167
Die sozialisierende Macht Amerikas	185

## DRITTER TEIL

### GOETHE'S EUROPÄISCHE SENDUNG

Die Leiden des jungen Werther	193
Der Norden	209
Frankreich	225
Italien	272
England	290
Rußland und Polen	328
Weltpoesie	351
Ausblick	366
Anhang	397
Anmerkungen	401
Register	404



## VORWORT

Die ersten Studien zu diesem Buche liegen schon weit zurück. Als ich nach dem Weltkrieg 1914/18 von der Londoner Universität zu einer Reihe von Vorträgen eingeladen wurde, sprach ich dort zum erstenmal über das Thema: Goethe und die Weltliteratur, weil es mir damals das angemessenste für einen Wissenschaftler zu sein schien, der durchaus auf streng wissenschaftlichem Boden bleiben, aber seine Wissenschaft in den Dienst der Volkerversöhnung stellen wollte. Es hat mich seitdem nicht wieder losgelassen, wurde in Vorlesungen ausgebaut, und als ich 1929 nach der Schweiz berufen wurde, fand ich hier, in meiner zweiten Heimat, die günstigste Luft und den fruchtbarsten Boden für die Entwicklung des heranreifenden Werkes. Es war mir, als sei meine weltliterarische Arbeit die beste Vorbereitung für meinen Eintritt in dies Land gewesen. Wenn Goethe unter der Weltliteratur den geistigen Raum verstand, in dem die Völker durch ihre Literaturen einander kennen, dulden, achten und verstehen lernen und in gemeinsamer Bemühung zu höheren Stufen der menschlichen Kultur emporzusteigen suchen, so fand ich hier schon in der Natur, mit ihrer Allumfassung der verschiedensten Landschaftstypen, vom heroischen bis zum idyllischen, vom südlichen bis zum nordischen, gleichsam eine « Weltnatur », einen natürlichen Raum, in dem die Völker sich begegnen können, und wenn die großen Schöpfungen der Weltliteratur im Boden eines Volkes wurzeln, jedoch mit ihren Kronen in den ewigen und allgemeinen Menschenraum emporragen, so konnte ich auch dies nun an den Schöpfungen der Natur erleben. Als Goethe auf seiner zweiten Reise in die Schweiz den Aufstieg zum Jura begann, da erzählte man ihm viel von den Herrschaften und Landern, die man von oben unterscheiden konnte, und in solchen Gedanken betrat er den Gipfel. Aber ein anderes Schauspiel war ihm bereitet: « Nur die hohen Gebirgsketten waren unter einem klaren und heiteren Himmel sichtbar, alle niederen Gegenden aber mit einem weißen, wolkigen Nebelmeer überdeckt, das sich von Genf bis nordwärts an den Horizont erstreckte und in der Sonne glanzte. Daraus stieg

ostwärts die ganze reine Reihe aller Schnee- und Eisgebirge, ohne Unterschied von Namen der Volker und Fürsten, die sie zu besitzen glauben, nur einem großen Herrn und dem Blick der Sonne unterworfen, der sie schon rotete. »

Über dieser Natur aber fand ich jene geistige Atmosphäre, wie sie nur der Schweiz eigen ist, die seit je zwischen den europäischen Literaturen, Italiens, Frankreichs, Deutschlands, Englands, sich als Vermittlerin betätigt und wie mit ihren Passen den natürlichen, so auch den geistigen Weg von Volk zu Volk gebildet hatte, und so empfand ich, daß ich mich mit meinen weltliterarischen Bemühungen zwanglos in diese alte Tradition einfügte. Aber es war ja nicht nur Tradition, sondern auch lebendige Gegenwart. Hier konnte ich drei Volker mit drei Sprachen friedlich nebeneinander und miteinander, unter einem Dache, nach gleichem Rechte und Gesetze lebend, sehen, einen Mikrokosmos gleichsam, der da zeigt, daß die Volker verschiedensten Stammes und verschiedenster Sprache in friedlicher Gemeinschaft miteinander bestehen und wirken können. Fanden sich doch auch auf diesem Boden der Schweiz die Vertreter aller Nationen zusammen, um zu beraten, wie jeder Krieg auszuschalten und ein ewiger Friede zu stiften sei. Noch nie vorher war mir der Gedanke des Bundes, der mir aus Goethes geistiger Welt entgegengeleuchtet hatte, so lebhaft-gegenwärtig vor Augen getreten wie hier, und nie noch war mir ein Volksgeist begegnet, der die Treue zur Heimat so selbstverständlich mit weltbürgerlichem Sinn und Weltoffenheit verbindet. So konnte ich die Hoffnung haben, daß mein bescheidenes Werk in dieser Luft, auf diesem Boden, bald zur Reife kommen konnte. Als ich 1932 zur Goethefeier nach Weimar eingeladen wurde, war es selbstverständlich, daß ich dort wieder über dieses Thema: Goethe und die Weltliteratur, sprach.

Aber damals schon in Weimar taten sich düstere Zeichen kund, und schon damals mußte man den Eindruck haben, daß es wirklich eine Totenfeier, die Feier eines toten Goethe war. Ganz kurz darauf brach denn auch die Katastrophe über die Welt herein, Alles, was Goethe als das Ziel der Weltliteratur verkündigt hatte, stürzte in Trümmer, und es war Goethes Volk, welches dies über die Menschheit brachte. Man wird verstehen, daß ich seitdem nicht an die Veröffentlichung meines Buches mehr dachte. Es schien mir sinnlos zu sein, die schreienden Dissonanzen und den Donner der Kanonen mit Goethes Stimme übertönen zu wollen. Sie wäre echolot verhallt.

Nun ist der Frieden da; aber welcher Frieden? Wir stehen heute in einem Augenblick der Geschichte, in welchem alles verloren und alles gewonnen werden kann, in einem Augenblick der unbegrenzten Möglichkeiten, und damit scheint mir auch der Augenblick gekommen, daß Goethe, dieser große Europäer und Weltbürger, sich in seiner ganzen Vorbildlichkeit erhebe und das von Grund auf neu zu bauende Volkerhaus mit seinem Friedensgeist erfülle, ohne den es ja doch wieder zusammenstürzen mußte.

In diesem Sinne bitte ich es zu verstehen, wenn ich sage, daß dieses Buch ein durchaus wissenschaftlich-historisches und doch nicht Wissenschaft um ihrer selbst willen sein mochte

Vollständigkeit auch nur annähernd zu erreichen, war von vornherein ausgeschlossen und lag auch gar nicht in meiner Absicht. Ich fugte mich der von Natur gegebenen Begrenzung, nur das ins Auge zu fassen, was in Goethes eigenem Blickkreis trat und für die Entstehung seiner Weltliteraturidee und ihr Wesen von Bedeutung wurde. Manche Literaturen schieden damit von selber aus, die großen Literaturen Englands, Frankreichs, Italiens, Rußlands mußten ins Zentrum treten, der Norden, Spanien und Polen sich anschließen, weil sich für Goethe wichtige Beziehungen schon in seinen Lebzeiten zu ihnen herstellten. Ich mußte auch aus gleichem Grunde den Blick über Europa hinaus nach Asien und Amerika richten. Was über Goethes Tod hinausreicht, mochte nur als gelegentlicher Exkurs betrachtet werden, und erst im letzten Kapitel « Ausblick » wird die Darstellung von Bild und Wirkung Goethes in der Weltliteratur bis zum Goethejahr 1932 in großen Zügen fortgeführt.

Man kann sich denken, daß bereits eine große Spezialliteratur über mein Thema besteht. Eine Bibliographie zu geben, war schon aus Raumgründen unmöglich. Ich mochte daher an dieser Stelle nur allgemein zum Ausdruck bringen, daß ich alles, was für die Absicht meines Buches notwendig war, mit Dankbarkeit gebraucht habe. Aber ich bitte, den Sinn meiner Arbeit in der Zusammenschau und darin zu sehen, daß alles unter den Gesichtspunkt der Goetheschen Weltliteraturidee gestellt worden ist, wodurch auch jedes Detail in neue Beleuchtung trat.

Ich wollte zeigen, wie diese Idee sich bildete, was ihr Sinn und Ziel war, und wie es zu dieser Idee auch dadurch kam, daß er erlebte, was er an segensreicher Bildung durch fremde Literaturen empfing und was er selbst in ihnen weckte. Ich wollte auch darstellen, welchen



Umfang seine Tätigkeit für die Verwirklichung seiner Idee annahm. Das war die Aufgabe, die ich mir stellte. Von Goethe aus sah ich mit seinen Augen nach allen Himmelsrichtungen in die Welt und ging seinen Spuren nach allen Seiten nach, und so sind auch dadurch, so hoffe ich wenigstens, neue Resultate erzielt worden. Es sollte sich erweisen, daß Goethe nicht als Eigentum eines Volkes in Anspruch genommen werden darf, sondern erst dann die von seiner eigenen Natur ihm vorgeschriebene Sendung erfüllt, wenn man ihn als allgemeinen Weltbesitz und geistiges Volkerband erkennt. Er war es einst und möge es wieder werden.

Zum Schluß möchte ich der treuen, stets bereiten Helferin am Werk Fraulein Dr. Gertrud Sattler, meinen herzlichsten Dank für all ihre freundlichen Bemühungen aussprechen.

B e r n , im Herbst 1945.

**ERSTER TEIL**

**GOETHES IDEE  
DER WELTLITERATUR**



## *Die Idee*

Wenn man die zum erstenmal von Goethe gepragte Wortverbindung «Weltliteratur» auch nur hort, so lost es schon ein befreiendes Gefühl aus, ein Gefühl der Öffnung und der Weitung, als trete man in einen Raum, in dem es leichter zu atmen ist. Denn, mag dieses Wort auch noch so unbestimmt und verschwimmend sein, es hat doch auf jeden Fall etwas mit der Aufhebung geistiger Grenzen und Schranken zwischen den Volkern zu tun, und es wird zu den Aufgaben dieses Buches gehören, daß sich das Gefühl dieser Art allmahlich zur Klarheit und Erkenntnis und damit zu doppelt befreiender und losender Wirkung steigere.

Gewiß wird auch die Trauer uns immer begleiten, wenn wir von Goethes hoffnungsreicher Verkündigung horen und immer daran denken müssen, wie ja doch niemals die Verwirklichung geschah. Aber auch das darf uns nicht irre werden lassen an der Goetheschen Idee. Denn sie ist eine jener Forderungen des menschlichen Geistes, die er trotzdem, trotz aller Alledem zu stellen hat, nach deren Verwirklichung er streben muß, und mag der Widerstand der stumpfen Welt auch noch so stark und noch so lang sein. Die Goethesche Idee ist heut lebendiger denn je. Denn was ist denn im geistigen Sinn lebendig? Nicht das, was gerade heute wirklich ist, sondern was da werden soll und will.

Stellen wir uns nun zuerst die Frage, was der Sinn dieses magischen Wortes ist. Man kennt es allgemein aus jenen unzähligen Geschichten der Weltliteratur. Aber hier ist es im Grunde vollig inhaltlos. Denn es bezeichnet lediglich die Zusammenstellung aller Nationalliteraturen, der französischen, englischen, deutschen, italienischen, russischen, chinesischen, die in solchen Werken einfach nacheinander abgehandelt werden, und was hier überhaupt das Recht zur Zusammenfassung unter dem einen Namen der Weltliteratur gibt, das ist die Gleichheit des Einbandes und des Verleges, weiter nichts.

So jedenfalls hat Goethe die Weltliteratur nicht verstanden, und in diesem Sinn, oder in dieser Sinnlosigkeit scheidet das Wort aus jedem ernsthaften Gebrauche aus.

Aber man kennt es auch in anderer Bedeutung noch. Ein Werk, so sagt man, etwa Homer, Dantes Göttliche Komödie, Hamlet, Don Quichote, Faust, gehört der Weltliteratur an, ein anderes nicht. Was will man damit sagen? Dies gewiß, daß solch ein dichterisches Werk die Grenzen der Nation, in der es entstand, die Grenzen der Sprache, in der es geschrieben wurde, überschritten hat. Daß es wenigstens in die wichtigsten Kultursprachen übersetzt wurde und zum gemeinsamen Eigentum der Völker, zum allgemeinen Schatz der menschlichen Bildung gehört. Daß es sich also übernationale Gültigkeit errungen hat. Aber man meint noch mehr. Denn vieles hat die Grenzen der Nationen überschritten, wurde übersetzt und überall gelesen, und gehört doch nicht der Weltliteratur in diesem Sinne an. Denn oft sind es die minderwertigsten Produktionen der Unterhaltungsliteratur, der Sensationsliteratur, die sich die Welt erobern, reine Modeerscheinungen, die ebenso schnell wieder aus dem übernationalen Bestand der Literatur verschwinden, wie sie in ihm auftauchten. Welcher deutsche Dichter hat wohl zur Goethezeit den weitesten Welterfolg gehabt? Die Antwort mußte lauten: Gewiß nicht Goethe, sondern Kotzebue, und doch würde niemand heute sagen, daß Kotzebue der Weltliteratur angehöre. Aber auch ein so unendlich liebenswürdiger Dichter, wie Salomon Geßner, der wirklich in alle Sprachen übersetzt, überall gelesen, nachgeahmt, bewundert und gepriesen wurde, gehört der Weltliteratur nicht an. Denn etwas fehlt: Die Dauer in der Zeit. Wenn wir in unserem Sprachgebrauch von Weltliteratur reden, so meinen wir den literarischen Bestand, der sich nicht nur eine übernationale, sondern auch eine überzeitliche Gültigkeit errang, und nicht nur eine, wenn auch noch so weit verbreitete, Modeerscheinung war. Die Welt ist Raum und Zeit zugleich, und nur was dem Weltraum und der Weltzeit angehört, das gehört der Weltliteratur. Die Zeit aber ist das regulierende Prinzip in der Geschichte, welches die Spreu vom Weizen sondert, die Mode vom wahrhaftigen Wert. Weltliteratur wäre demnach jene auserlesene Literatur, die sich eine übernationale und überzeitliche Gültigkeit errungen hat. Das ist ein durchaus haltbarer und gehaltvoller Begriff. Aber wie die meisten Worte der menschlichen Sprache, wie alle, darf man sagen, so ist auch dieses Wort Goethescher Prägung von großer Vieldeutigkeit, und Goethe hat darunter etwas ganz anderes verstanden, als was wir in unserem gewöhnlichen Sprachgebrauch darunter verstehen. Diese schicksalhafte Vieldeutigkeit der Sprache, diese babylonische Sprachverwirrung, ist ja wohl zum guten Teile daran

schuld, daß die Menschen sich so schwer verstehen und so viel aneinander vorbeireden. Denn jeder versteht unter einem Wort etwas anderes als der andere, und darum scheint es zunächst die nötigste Aufgabe zu sein, den Goetheschen Begriff der Weltliteratur von jedem anderen möglichst klar zu sondern.

Es gibt da etwa noch einen, und zwar in der Literaturwissenschaft besonders gultigen, ja den eigentlich wissenschaftlichen Begriff der Weltliteratur, der wieder etwas ganz anderes bedeutet als das, was man im gewöhnlichen Sprachgebrauch darunter versteht, und der zum Ausdruck bringen will, daß es sich bei einem Vergleich der verschiedenen Nationalliteraturen ergebe, die Verschiedenheit der Sprachen rechtfertige es noch nicht, eine Trennung in Nationalliteraturen vorzunehmen. Vielmehr zeigen die verschiedenen Literaturen eine solche Ähnlichkeit in ihrem historischen Ablauf, in der Aufeinanderfolge der Zeitstile, eine solche Ähnlichkeit in Ideen, Motiven und Gestalten, ob sie nun durch Wanderung von Volk zu Volk oder aus einer allgemein menschlichen Ähnlichkeit der Nationen zu erklären ist, ferner eine solch gegenseitige Beeinflussung und Verflechtung ineinander, daß man keine Literatur isoliert betrachten und verstehen kann, sondern sie zusammen als eine unlosliche Einheit, eine Weltliteratur in diesem Sinne zu betrachten hat. Auch das gibt unserem vieldeutigen Wort wenigstens einen greifbar-faßlichen und diskutablen Gehalt, wenn er auch nichts mit ubernationaler und uberzeitlicher Gultigkeit zu tun hat. Aber die Goethesche Idee ist auch diese nicht, und wenn man bedenkt, daß schließlich Goethe der Schöpfer des Wortes war, so ist zu fragen, ob es nicht gut und praktisch wäre, sich auf seinen Wortgebrauch zu einigen, und für jene andersartigen Ideen andere Ausdrücke zu finden, um so die Mißverständlichkeit zu vermeiden. Was dem geistigen Leben fehlt, ist Einigung, und Sprachverwirrung spielt dabei wesentlich mit. Wieviel unnutzer und überflüssiger Streit konnte durch sprachliche Klärung vermieden werden. In unserem Falle aber sollte die Einigung gar nicht so schwer fallen, weil es schließlich eine Einigung auf Goethe wäre.

Freilich, auch sie wurde sofort auf ein gewisses Hindernis stoßen, denn nie und nirgends hat Goethe selbst etwa systematisch, eindeutig und mit klaren Worten gesagt, was er unter Weltliteratur, die er verkündigte, forderte, erhoffte und schon « anmarschieren » sah, verstanden wissen wollte. Ja, er ging offenbar geflissentlich einer prägnanten Formulierung und Verdeutlichung aus dem Wege. Man ist

daher genotigt, die vielen Andeutungen, wie sie in Goetheschen Artikeln Rezensionen, Einleitungen, Gesprächen, Tagebüchern und Briefen niedergelegt sind, zu sammeln, sie in Beziehung zu Goethes gesamter Gedankenwelt zu setzen und aus ihr zu ergänzen, sie mit seiner literarischen Tätigkeit im letzten Jahrzehnt seines Lebens, das dem Dienste der Weltliteratur geweiht war, zu vergleichen, und so ein klares Bild zu gewinnen. Das Material soll am Ende dieses Buches vorgelegt werden. Hier sei sofort mit dem Resultat begonnen.

Weltliteratur also ist nach Goethe die zwischen den Nationalliteraturen und damit zwischen den Nationen überhaupt vermittelnde und ihre ideellen Güter austauschende Literatur. Sie umfaßt alles, wodurch sich die Völker auf literarischem Wege gegenseitig kennen, verstehen, beurteilen, schätzen und dulden lernen, alles, was sie auf literarischem Wege einander naherrückt und verbindet. Sie ist ein literarischer Brückenbau über trennende Ströme, ein geistiger Straßenbau über trennende Gebirge. Sie ist ein geistiger Güterausaustausch, ein ideeller Handelsverkehr zwischen den Völkern, ein literarischer Weltmarkt, auf den die Nationen ihre geistigen Schätze zum Austausch bringen. Solcher Bilder aus der Welt des Handels und Verkehrs hat Goethe selbst sich zur Verdeutlichung seiner Idee besonders gern bedient.

Weltliteratur: Sie ist der geistige Raum, in welchem die Völker mit der Stimme ihrer Dichter und Schriftsteller nicht mehr nur zu sich selbst und von sich selbst, sondern zu einander sprechen. Sie ist ein Gespräch zwischen den Nationen, eine geistige Teilnahme aneinander, ein wechselseitiges Geben und Empfangen geistiger Güter, eine gegenseitige Forderung und Ergänzung in den Dingen des Geistes.

Welche Mittel und Wege aber stehen einer zwischen den Völkern vermittelnden und wegbahnenden Literatur zu Gebote?

Der wichtigste Weg und damit der wesentlichste Bestand einer allgemeinen Weltliteratur ist natürlich die Übersetzungsliteratur. Durch sie vollzieht sich in erster Linie der geistige Güterausaustausch zwischen den Völkern, und so ist, sagt Goethe einmal, jeder Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein-geistigen Handels bemüht und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr. Der Koran sagt: Gott hat jedem Volke einen Propheten gegeben in seiner eigenen Sprache. So ist jeder Übersetzer ein Prophet in seinem Volke.<sup>1</sup>

Aber Weltliteratur ist nicht etwa damit erschöpft. Ja, schon die Übersetzungen selbst stellen wieder eine weltliterarische Aufgabe. «Nun aber», schreibt Goethe an Carlyle in bezug auf eine englische Übersetzung seines Tasso, «mochte ich von Ihnen wissen, inwiefern dieser Tasso als Englisch gelten kann. Sie werden mich hochlich verbinden, wenn Sie mich hierüber aufklaren und erleuchten; denn eben diese Bezüge vom Original zur Übersetzung sind es ja, welche die Verhältnisse von Nation zu Nation am allerdeutlichsten aussprechen und die man zur Forderung der vor- und obwaltenden allgemeinen Weltliteratur vorzüglich zu kennen und zu beurteilen hat.»<sup>2</sup>

Alles demnach, was die Verhältnisse von Nation zu Nation ausspricht, gehört zur Weltliteratur, und so ist ein wesentlicher Weg der geistigen Vermittlung zwischen den Völkern nachst der Übersetzungsliteratur auch die das fremde Gut dem eignen Volk verständlich machende, interpretierende und kritisch beurteilende Literatur, die notwendig ist, wenn die Nationen ein Bild voneinander gewinnen und sich wirklich kennenlernen wollen. Das wird besonders die Aufgabe der Zeitschriften sein, denen in der Weltliteratur eine gewaltige Rolle zukommt, der Zeitschriften oder Revuen, die sich mit der Bekanntmachung fremder Literaturen, ihrer Interpretation und ihrer Beurteilung beschäftigen. Die hier entworfenen Bilder eines fremden Volkes aber müssen nun wieder diesem Volke selbst bekanntgemacht werden, damit es wisse und erfahre, wie es von andern Völkern gesehen und beurteilt wird, wie fremde Nationen zu ihm stehen, damit es sich im Spiegelbild des anderen Geistes sehen und selbsterkennen kann. So hat denn Goethe in seinem eigenen, weltliterarischen Organ, der Zeitschrift «Kunst und Altertum», nicht nur von fremden Literaturen berichtet, sondern auch dem deutschen Publikum fortlaufend mitgeteilt, wie er selbst oder wie Schiller, Herder und die deutschen Romantiker in den Zeitschriften des Auslandes, in Frankreich, England, Italien, beurteilt und geschätzt wurden. Was von ihnen übersetzt und wie es aufgenommen wurde, welche Wirkungen von ihnen auf fremde Literaturen ausstrahlten, und was für Zeugnisse der Teilnahme er selbst von fremden Dichtern und Schriftstellern empfang, womit er nicht etwa allein an sich und seine Arbeiten erinnern wollte, sondern eben die allgemeine Weltliteratur zu fördern trachtete. «Aber nicht allein, was solche Manner (wie Carlyle) über uns äußern», schreibt Goethe einmal, «muß uns von größter Wichtigkeit sein, sondern auch ihre übrigen Verhältnisse haben wir zu beachten, wie sie gegen andere Nationen, gegen Franzosen und



Italiener stehen. Denn daraus nur kann endlich die allgemeine Weltliteratur entspringen, daß die Nationen die Verhältnisse aller gegen alle kennenlernen »<sup>3</sup> Auch Briefe und Briefwechsel zwischen den Dichtern und Schriftstellern verschiedener Nationen gehören zur Weltliteratur, wenn in ihnen Gedankenaustausch, Gespräch in die Ferne, Anregung und Zeugnis der Teilnahme oder der Dankbarkeit für empfangenes Geistesgut zu finden ist, und Goethe hat also auch Briefe von Manzoni, Scott, Byron, Carlyle an ihn dem deutschen Publikum bekannt gemacht, wie umgekehrt etwa in einer russischen Zeitschrift ein Brief Goethes an einen russischen Schriftsteller veröffentlicht und in der russischen Literatur mit Jubel begrüßt wurde.

Fügen wir noch hinzu, daß auch Reisen in fremde Länder, wenn sie literarische Gestaltung finden, zur Weltliteratur gehören, aber auch dann, wenn sie solche nicht finden, doch zu den die Weltliteratur wesentlich fordernden Faktoren zu rechnen sind und daher denn auch von Goethe angelegentlich empfohlen werden. Denn er hatte erfahren, daß kein Brief und keine Kenntnisnahme literarischer Werke die Tiefe und fruchtbare Wechselwirkung erreichen kann, welche persönlicher Gegenwart und dem lebendigen Gespräch zwischen Geistern verschiedener Nationen verliehen ist. Dazu kommt, daß man, um einen fremden Dichter, eine fremde Literatur zu verstehen, den Boden, das Klima, die Lebensart, die Sitten, das Volk und die Gesellschaft kennenlernen muß, den ganzen Lebensraum also, in dem ein Dichter lebt und schafft. «Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen.» «Ware ich junger», schrieb Goethe 1800 an den französischen Übersetzer von Hermann und Dorothea, Bitaubé, «so wurde ich den Plan machen Sie zu besuchen, die Sitten und Lokalitäten Frankreichs, die Eigenheiten seiner Bewohner, so wie die sittlichen und geistigen Bedürfnisse derselben nach einer so großen Krise näher kennenzulernen. Vielleicht gelange es mir alsdann ein Gedicht zu schreiben, das als Nebenstück zu Hermann und Dorothea, von Ihrer Hand übersetzt, nicht ohne Wirkung bleiben sollte; die, wenn sie auch nur beschränkt wäre, doch dem Übersetzer wie dem Verfasser genug tun könnte.»<sup>4</sup> Es fiel Goethe, der in Italien aber nie in England war, sehr auf, mit welcher unterschiedenen Einsicht er einen italienischen Schriftsteller und einen englischen lese. Der erste sprach zu ihm gleichsam durch alle Sinne und gab ihm ein mehr oder weniger vollständiges Bild; der letzte blieb immer der Gewalt der Einbildungskraft mehr aus-

gesetzt, und er war nie ganz gewiß, ob er gehorig dabei denke und empfinde. Nun, Goethe brauchte oft nicht zu den fremden Dichtern zu reisen, sie kamen zu ihm, und das Goethehaus in Weimar war der lebendige Schauplatz, das sichtbare Zentrum der Weltliteratur, wo französische, englische, italienische, skandinavische, russische und polnische Schriftsteller sich begegneten, von ihrer Heimat und heimischen Literatur erzählten und sich über die Unterschiede wie über die Gemeinsamkeiten ihrer Nationen unterhielten.

Als ein wesentlicher Teil der Weltliteratur im Goetheschen Sinn sei endlich auch das genannt, womit sich dies Buch beschäftigt. Die Weltliteraturwissenschaft. Man nennt sie ja gewöhnlich vergleichende Literaturwissenschaft. Aber das ist kein guter Name. Denn alle Literaturwissenschaft bedient sich der vergleichenden Methode. Sie vergleicht etwa die deutsche Renaissance mit dem deutschen Barock, die deutsche Klassik mit der deutschen Romantik, um so den Wandel des Geistes in der Geschichte zu zeigen. Sie vergleicht Goethe und Schiller, um die Eigenart der gleichzeitigen Persönlichkeiten, aber auch ihre Begegnung im klassischen Stil darzustellen. Keine Literaturwissenschaft kommt ohne die vergleichende Methode aus. Wenn man von vergleichender Literaturwissenschaft spricht, so meint man also die Wissenschaft, welche die verschiedenen Nationalliteraturen miteinander vergleicht, um die nationalen Charaktere, aber auch den bindenden, allgemein menschlichen oder durch die Einheit der Zeit gebundenen Charakter herauszuarbeiten. Aber man sollte sie eben besser, da der Vergleich ihr durchaus nicht allein eigentümlich ist, nicht vergleichende, sondern Weltliteraturwissenschaft nennen. Auch kommt sie allein mit dem Vergleich ja nicht aus. Sie hat den historischen Beziehungen zwischen den verschiedenen Literaturen nachzugehen, wann, wo und wie sie aufeinander wirkten, sich gegenseitig bildeten, befruchteten, bereicherten, was sie einander gaben und was sie voneinander empfingen. Sie hat den Grund des wechselseitigen Gebens und Empfangens aus den nationalen Charakteren zu entwickeln, die jeder Literatur eine besondere Sendung für eine andere geben. Sie hat darzustellen, welche Werke übersetzt und wie die Übersetzungen aufgenommen wurden und weiterwirkten, welche Vermittler zwischen den Literaturen auftraten und auf welchen Wegen sie die Vermittlung versuchten. Sie hat zu zeigen, wie die verschiedenen Literaturen sich gegenseitig sahen und beurteilten. Sie hat die persönlichen Beziehungen zwischen den Dichtern und Schriftstellern der Nationen zu untersuchen. Sie hat die

Wanderungen von Motiven, Ideen, Gestalten, aus einer in die andere Literatur historisch zu verfolgen. Mit allem aber, was sie tut, gehört sie selbst der Weltliteratur im Goetheschen Sinne an, eben der zwischen den Nationen vermittelnden Literatur, welche die Völker miteinander bekannt macht, die geistigen Beziehungen zwischen ihnen herstellt, ob sie es systematisch vergleichend oder historisch darstellend tut. Keine Literaturwissenschaft aber kommt ohne die weltliterarische Betrachtung aus. Es ist ganz unmöglich, eine Literatur nur isoliert für sich zu behandeln. Denn eine Nationalliteratur in diesem Sinne, daß es eine durchaus autochthon gewachsene, selbständige, nur eigenen Stoff gestaltende, nur von eigenem Geist beseelte Literatur wäre, hat es nie und nirgends gegeben. Die Literaturen sind so unloslich miteinander verflochten, verhalten sich in solchem Maße gebend und nehmend zueinander, daß jede Literaturwissenschaft genotigt ist, über die nationalen Grenzen hinauszuschauen und jede Literatur unter den weltliterarischen Aspekt zu stellen.

Das alles ist es, was Goethe unter Weltliteratur verstand, und vielleicht wird man auch bereits, ohne daß es bisher ausdrücklich gesagt wurde, gemerkt haben, daß Weltliteratur im Goetheschen Sinne etwas ist, was sich in erster Linie zwischen den zu gleicher Zeit lebenden Personen und Nationen, zwischen den Zeitgenossen abspielt. Ja, dies ist vielleicht das eigentlich neue und das zutiefst fruchtbare Element in Goethes Idee. «Wenn wir», so schreibt Goethe darüber, «eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht, daß die verschiedenen Nationen von einander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger. Nein! hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden, gesellschaftlich zu wirken.»<sup>5</sup> Das ist nicht etwa nur ein einmaliges *Aperçu*, sondern es gehört ganz wesentlich zu der Goetheschen Idee der Weltliteratur, ja man kann sagen: zu der Goetheschen Idee des Lebens überhaupt. Denn Leben wurde von Goethe dort empfunden, wo Wesen auf Wesen befruchtend und zeugend wirkt. Man lebt mit den Lebendigen. Daher die Freude Goethes, wenn er bemerken konnte, daß die Zeitgenossen seine Hoffnungen in sich aufnahmen, sie verwirklichten, forderten. Erst dann empfand er sich mit andern zusammen als ein Ganzes, als ein wahrhaft lebendiges Wesen. Man darf sagen, daß wohl Goethe überhaupt

zum erstenmal in der Geschichte die Gewalt der Gleichzeitigkeit empfunden hat, welche die Menschen zu Genossen, zu Zeitgenossen macht, daß er ihre schicksalhafte Verkettung durch die gleiche Zeit erkannte und dieser Zeitgenossenschaft nun auch den tieferen Sinn zu geben suchte: nämlich wirklich geistige Genossenschaft zu sein, zu einem Ziele hin sich strebend zu verbinden, gemeinschaftlich zu wirken und zu schaffen. Die gleiche Zeit, in der die Menschen leben, bedeutet ein so starkes Band, daß es durch die Verschiedenheit der nationalen Charaktere nicht ganz zerrissen werden kann. Die Zeitgenossenschaft triumphiert über die nationalen Grenzen in dem zerstückelten Volkerraum. Die Zeitgenossen sollen sich daher über alle Grenzen, Ströme und Gebirge hin die Hände reichen. Sie tun es eben in dem, was Goethe die Weltliteratur nennt. Denn Weltliteratur ist ja der geistige Raum, in welchem die Zeitgenossen, welcher Nationalität sie auch angehören, sich begegnen, zusammengehen und gesellig wirken. Das macht den großen Unterschied der Goetheschen Weltliteraturidee von allem aus, was vorher etwa an sie erinnern konnte. Gewiß: auch die deutsche Romantik hatte aus allen Literaturen übersetzt, aber was übersetzte sie? Dante, Petrarca, Cervantes, Shakespeare, Calderon, die alten Inder. Aber die eignen Zeitgenossen in anderen Nationen blieben aus dem Interessenkreise der deutschen Romantik fast ausgeschlossen. Sie kannte die Zeit nur als ein Nacheinander, ja im Grunde nur als Vergangenheit, und nicht als Nebeneinander und Miteinander, als Zeitgenossenschaft gegenwärtig miteinander lebender Menschen. « Gehen wir in die Geschichte zurück », schreibt aber Goethe einmal, « so finden wir überall Persönlichkeiten, mit denen wir uns vertrugen, andere, mit denen wir uns gewiß im Widerstreit befänden. Das Wichtigste bleibt jedoch das Gleichzeitige, weil es sich in uns am reinsten spiegelt, wir uns in ihm.»

Aber gibt es nicht noch ein stärkeres Band zwischen den Völkern als die Zeitgenossenschaft? Etwas, das auch über die Zeit, eine jede Zeit triumphiert? Das dauernd und ewig ist und die Nationen in einer höheren Einheit zu verbinden vermag? Es ist eine Frage, deren Beantwortung sofort zu der Erkenntnis führen wird, was Goethe denn als Sinn und Zweck und Ziel der Weltliteratur betrachtete, warum er sie so ersehnte, warum er so unermüdlich für sie tätig war. Es gibt für Goethe ein solches Band, das stärker ist als Zeitgenossenschaft, ein ewiges: Das Allgemein- oder Ewig-Menschliche, von dem die Nationen doch nur Variationen und Abarten sind. So wie es ein Urphänomen der

Pflanze gibt, von dem alle Pflanzen in Raum und Zeit nur Variationen und Metamorphosen sind, so gibt es auch ein Urphänomen des geistigen Menschen, von dem alle Menschen und Nationen in Raum und Zeit nur Abwandlungen sind, und das ist für Goethe der Menschheit aufgegeben, dies urphänomenale Menschentum immer klarer und schöner zu entwickeln, ans Licht zu heben und in Tätigkeit zu setzen. Wir stehen vor der höchsten Aufgabe, die Goethe der Weltliteratur zugesprochen hat: daß sie die Entfaltung der reinen, ewigen und allgemeinen Menschlichkeit und das heißt mit anderen Worten: der menschlichen Kultur befördere. Nicht etwa, daß sich durch sie die nationalen Unterschiede zugunsten einer volligen Gleichheit und Übereinstimmung menschlichen Denkens und Fühlens ausgleichen und verwischen sollen. Goethe dachte viel zu realistisch, um so etwas auch nur für möglich zu halten, und er wollte es auch nicht. Die Weltliteratur hat gerade die Aufgabe, die nationalen Eigentümlichkeiten der Völker ihnen gegenseitig verständlich zu machen und damit zur Duldung, zur Toleranz zu führen. « Diese Zeitschriften », schreibt Goethe einmal von den schottisch-englischen Reviews, « wie sie sich nach und nach ein größeres Publikum gewinnen, werden zu einer gehofften allgemeinen Weltliteratur auf das wirksamste beitragen; nur wiederholen wir, daß nicht die Rede sein könne, die Nationen sollen überein denken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen, und wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen.»<sup>6</sup> Die Anerkennung der notwendigen Duldung nationaler Unterschiede lag bei Goethe in der Erkenntnis begründet, daß diese Verschiedenheit so natürlich gegeben ist, wie es die Mannigfaltigkeit der Pflanzenwelt und aller Gattungen in der Natur ist, und daß die Welt des Geistes ihren Reichtum und ihre Schönheit verlieren mußte, wenn sie dem Zwang der allgemeinen Übereinkunft und Gleichförmigkeit unterworfen würde. Aber anderseits ist doch die Mannigfaltigkeit und Buntheit der Erscheinungen in der Natur immer nur die erscheinende Offenbarung einer höheren Einheit — « und es ist das Ewig Eine, das sich vielfach offenbart » —, und so soll es auch in der Schöpfungswelt des menschlichen Geistes sein: Die nationalen Ausprägungen in seinen Werken und Taten sollen nur die charakteristischen Offenbarungen des ewigen und einen Geistes, des Urphänomens Mensch sein. Daher heißt die zweite und gewiß für Goethe nicht minder wesentliche Sendung der Weltliteratur: nicht nur die Duldung nationaler Verschiedenheiten zu bewirken, sondern in der Dichtung aller Völker den

allgemein menschlichen Kern zu entwickeln. « Offenbar ist das Bestreben der besten Dichter und ästhetischen Schriftsteller aller Nationen schon seit geraumer Zeit auf das allgemein Menschliche gerichtet. In jedem Besondern, es sei nun historisch, mythologisch, fabelhaft, mehr oder weniger willkürlich ersonnen, wird man durch Nationalität und Persönlichkeit hin jenes Allgemeine immer mehr durchleuchten und durchscheinen sehen. Da nun auch im praktischen Lebensgange ein Gleiches obwaltet und durch alles irdisch Rohe, Wilde, Grausame, Falsche, Eigennutzige, Lugenhafte sich durchschlingt und überall einige Milde zu verbreiten trachtet, so ist zwar nicht zu hoffen, daß ein allgemeiner Friede dadurch sich einleite, aber doch, daß der unvermeidliche Streit nach und nach laßlicher werde, der Krieg weniger grausam, der Sieg weniger übermutig. Was nun in den Dichtungen aller Nationen hierauf hindeutet und hinwirkt, dies ist es, was die übrigen sich anzueignen haben. Die Besonderheiten einer jeden muß man kennen lernen, um sie ihr zu lassen, um gerade dadurch mit ihr zu verkehren: denn die Eigenheiten einer Nation sind wie ihre Sprache und ihre Münzsorten, sie erleichtern den Verkehr, ja sie machen ihn erst vollkommen möglich. Eine wahrhaft allgemeine Duldung wird am sichersten erreicht, wenn man das Besondere der einzelnen Menschen und Völkerschaften auf sich beruhen läßt, bei der Überzeugung jedoch festhält, daß das wahrhaft Verdienstliche sich dadurch auszeichnet, daß es der ganzen Menschheit angehört.» <sup>7</sup> Die große Wirkung, welche der Werther überall auslöste, wurde von Goethe auf dessen allgemein menschlichen Gehalt zurückgeführt, und den Beifall, den sein Faust nah und fern fand, erklärte er sich so, daß der Faust für immer die Entwicklungsperiode eines Menschengesistes festhalte, der von allem, was die Menschheit peinigt, auch gequält, von allem, was sie beunruhigt, auch ergriffen, in dem, was sie verabscheut, gleichfalls befangen, und durch das, was sie wünscht, auch beseligt worden sei. « Sehr entfernt sind solche Zustände gegenwärtig von dem Dichter, auch die Welt hat gewissermaßen ganz andere Kämpfe zu bestehen; indessen bleibt doch meistens der Menschenzustand in Freud' und Leid sich gleich, und der Letztgeborne wird immer noch Ursache finden, sich nach demjenigen umzusehen, was vor ihm gelitten und gelitten worden, um sich einigermaßen in das zu schicken, was auch ihm bereitet wird.» <sup>8</sup>

Wenn man aber Goethes Idee der Weltliteratur in ihrem reinen Sinn bewahren will, so muß man sich klar darüber sein, daß sie nicht etwa

mit Literatur von allgemein und ewig menschlichem Gehalt identisch ist. Goethes Faust etwa gehört nicht rein an sich zur Weltliteratur, sondern darum, weil er in so viele Sprachen übersetzt wurde und die Völker mit dem deutschen Geist bekannt machte. Weltliteratur ist die zwischen den Völkern vermittelnde Literatur, der geistige Raum, in dem sie sich zu gegenseitigem Austausch ihrer ideellen Güter begegnen. Aber bei dieser Vermittlung wird und muß es eine bedeutende Rolle spielen, daß man die Völker darauf aufmerksam macht, wie doch in der Dichtung aller Nationen und Zeiten, wenn sie nur wahre Dichtung ist, ein ewig menschlicher Gehalt zu finden sei, der das Band zwischen den Nationen bildet, und daß man gerade solche Dichtung den Völkern vermittele und zu ihrem geistigen Eigentum mache.

Die Dichtung selbst von solcher Art aber wurde von Goethe nicht zur Weltliteratur, sondern zur Weltpoesie gezählt, und das darf nicht miteinander verwechselt werden. Herder war es, der in Goethe zuerst diese Erkenntnis weckte, daß Poesie eine Welt- und Volkergabe sei, ein Gemeingut der Menschheit, und es war wohl das kostbarste Geschenk, das Goethe von Herder empfing. Diese « allgemeine Weltpoesie » gehört so selbstverständlich zum natürlichen Wesen des Menschen, daß nach Goethe ihre Entwicklung überall gewiß ist, wo die Sonne scheint, ohne daß Gehalt und Form überliefert werden braucht. Sie ist ganzlich unabhängig von Bildung und gesellschaftlichem Stand und ist den primitivsten wie den hochstgebildeten Nationen eigen. Sie tritt zu allen Zeiten und bei allen Völkern hervor. Die Volkslieder waren es in erster Linie, die Goethe in dieser Erkenntnis immer neu bestärkten, und das bedeutende Interesse, das er an ihnen nahm, wo immer er ihnen begegnete, ist von hier aus zu begreifen. Daß etwa die serbischen Volkslieder mit den Liedern der « geselligen Franzosen », besonders Bérangers, solch auffallende Ähnlichkeit zeigten, Lieder also aus so weit voneinander entfernten Zeiten und von Völkern so verschiedener Bildungsstufe, daß die Volkslieder der verschiedensten Nationen unter sich, die deutschen, serbischen, altböhmischen, neugriechischen, lettischen, eine so weitgehende Übereinstimmung offenbarten, das überzeugte ihn unwiderstehlich von der Tatsache einer allgemeinen Weltpoesie. « Die Welt bleibt immer dieselbe, die Zustände wiederholen sich; das eine Volk lebt, liebt und empfindet wie das andere, warum sollte denn der eine Poet nicht wie der andere dichten? Die Situationen des Lebens sind sich gleich, warum sollten denn die Situationen der Gedichte sich nicht gleich sein? » Goethe betonte gewiß auch die nicht minder auf-

fallenden Unterschiede zwischen den Liedern der Völker, in Lokaltat, Zustand, Sitten und Charakter; ja, wenn er sie auch unter soziologischem Aspekt, sie abhebend von der Dichtung der gebildeten Gesellschaft, einfach Volkshieder oder Volkspoesie nannte, so wollte er ihnen doch auch noch einen anderen Namen geben, wenn er sie vom Standpunkt ihrer nationalen Verschiedenheit untereinander betrachtete, und er nannte sie dann mit einer geringen Veränderung des Ausdrucks (Herder folgend): «Lieder des Volkes, das heißt Lieder, die ein jedes Volk, es sei dieses oder jenes, eigentümlich bezeichnen und wo nicht den ganzen Charakter, doch gewisse Haupt- und Grundzüge desselben glücklich darstellen.»<sup>9</sup> Er nannte solch eigentümliche Volksgesänge auch Nationallieder, Nationalpoesie, Provinzialpoesie, und faßte einmal in seiner Zeitschrift «Kunst und Altertum» eine Anzahl von Artikeln über serbische, griechische, litauische, altbohmische und andere Gedichte unter dem Titel «Nationale Dichtkunst» zusammen.<sup>10</sup> Aber er sah doch auch in ihnen immer den allgemeinen und ewig menschlichen Kern, um den sich nur die verschiedenen Schalen nationaler Eigenart legen. «Immer mehr», so schrieb er in einer Anzeige von serbischen, lettischen und nordischen Liedern, «werden wir in den Stand gesetzt einzusehen, was Volks- und Nationalpoesie heißen könne denn eigentlich gibt es nur Eine Dichtung, die echte, sie gehört weder dem Volke noch dem Adel, weder dem König noch dem Bauer; wer sich als wahrer Mensch fühlt, wird sie ausüben, sie tritt unter einem einfachen, ja rohen Volke unwiderstehlich hervor, ist aber auch gebildeten, ja hochgebildeten Nationen nicht versagt. Unsere wichtigste Bemühung bleibt es daher, zur allgemeinsten Übersicht zu gelangen, um das poetische Talent in allen Äußerungen anzuerkennen und es als integranten Teil durch die Geschichte der Menschheit sich durchschlingend zu bemerken.»<sup>11</sup>

Das ist es also, was Goethe unter Weltpoesie verstand, die nicht mit Weltliteratur verwechselt werden darf. Es ist ein durchaus auf solcher Verwechslung beruhender Titel, den ein Goethesches Gedicht nach seinem Tode in der Cotta'schen Ausgabe von Goethes Werken 1840 empfing, als es dort «Weltliteratur» getauft wurde. Es steht noch heute in manchen Ausgaben unter diesem falschen Titel. Es hatte in «Kunst und Altertum», wo es zuerst erschien, überhaupt keine Überschrift. In der Ausgabe letzter Hand stand es als Vorspruch zu dem Abschnitt «Volkspoesie».



Wie David königlich zur Harfe sang,  
 Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,  
 Des Persers Bulbul Rosenbusch umhangt,  
 Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,  
 Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun,  
 Ein Spharentanz harmonisch im Getummel;  
 Laßt alle Völker unter gleichem Himmel  
 Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun.

Dieses Gedicht mußte natürlich Weltpoesie und nicht Weltliteratur genannt werden, wie umgekehrt die von Ruckert und Hebbel «Welt-poesie» genannten Gedichte nach Goetheschem Sprachgebrauch «Welt-literatur» heißen mußten. Aber wenn beides auch keineswegs identisch ist, so besteht doch eben ein wesentlicher Zusammenhang dazwischen. Die Weltpoesie ist sozusagen ein wesentliches Objekt der Weltliteratur. Die vergleichende Weltliteratur erkennt, daß es eine allgemeine Weltpoesie gibt, und wird, wie Goethe es unermüdlich tat, die Völker oder das eigene Volk auf dem Wege der Vermittlung mit ihr bekannt machen, um dadurch das, was in der Weltpoesie, dieser allgemein-menschlichen Gabe, schon von Natur und unbewußt vorhanden ist, ohne daß ein Volk vom anderen Volk zu wissen braucht: die allgemein menschliche Übereinstimmung ins Bewußtsein zu heben und damit wirklich zu einem geistigen Bande der Völker zu machen. Er wollte mit solcher Vermittlung auch vor dem gefährlichen Dunkel warnen, daß irgendein Volk allein zur wahren Poesie berufen sei. Er wollte gewiß auch mit den nationalen Verschiedenheiten der Weltpoesie bekannt machen, aber doch nur, damit sich die Völker auf solche Weise besser verstehen und einander dulden lernen, und daß auch diese Erkenntnis also zu einem Bande zwischen ihnen werde.

Eine letzte Klarung der Goetheschen Idee noch endlich. Man pflegt im heutigen Sprachgebrauch zwischen Weltliteratur und europäischer Literatur kaum einen Unterschied zu machen, was jedoch sehr zu Unrecht geschieht. Denn Europa ist nicht die Welt. Nun gibt es zwei Stellen in Goethes Äußerungen über seine Idee der Weltliteratur, die darauf hindeuten, daß ihn diese Frage beschäftigt hat. Die erste von ihnen macht den Unterschied: «Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben . . .»<sup>12</sup> Die zweite setzt gleich: «europäische, das heißt Weltliteratur.»<sup>13</sup> (Im ersten Entwurf des Schemas hieß es nur «Weltliteratur».) Der Widerspruch ist wohl so zu lösen: Die Weltliteratur ist nach Goethe vorläufig nur

eine europäische. Sie ist im Begriff, sich in Europa zu verwirklichen. Eine europäische Literatur, also eine zwischen den Literaturen Europas und zwischen den europäischen Völkern vermittelnde und ausgetauschte Literatur, ist die erste Stufe der Weltliteratur, die sich, von hier aus beginnend, zu einem immer weiter um sich greifenden und endlich die Welt umfassenden Komplex erweitern wird. Weltliteratur ist ein werdender und wachsender Organismus, der sich aus dem Keim der europäischen Literatur entwickeln kann. Goethe selbst begann ja auch bereits mit seinem «West-östlichen Divan», der die Brücke zwischen Orient und Okzident schlagen wollte, ihr die asiatische Welt einzugliedern.

## *Segen und Gefahren*

Wir hatten bisher gesehen, daß die Goethesche Idee der Weltliteratur die Literatur bedeutet, welche zwischen den Nationalliteraturen und damit zwischen den Nationen überhaupt vermittelt, durch welche sich die Völker geistig kennen und schätzen lernen, in der sie ihre geistigen Güter und Gedanken gebend und empfangend zum wechselseitigen Austausch bringen. Wir hatten auch von dem wesentlichen Sinn und Ziel gehört, den Goethe der Weltliteratur gesetzt hat: Daß sie nämlich einerseits eine allgemeine Duldung und wechselseitige Anerkennung der nationalen Eigentümlichkeiten bewirke, darüber hinaus aber die Völker in der gemeinsamen Arbeit an der Entwicklung einer über-nationalen, allgemein menschlichen, humanen Kultur zusammenführe. Hierzu ist aber sofort noch etwas zur Klärung und zur Vermeidung von Mißverständnissen anzufügen: daß nämlich die Dichter und Schriftsteller diese hohe Aufgabe, die in ihre Hände gelegt ist, in der Arbeit an sich selbst und an dem eigenen Volke zu erfüllen haben. Goethe hat öfters und ganz offen bekannt, daß er seine weltliterarische Teilnahme an fremden Literaturen als das sicherste Mittel seiner eigenen Bildung betrachtete, wie er überhaupt Natur und Kunst eigentlich immer studierte, um sich selbst zu unterrichten und weiterzubilden. Diese Arbeit an sich selbst sollte die eigene, ja immer beschränkte Persönlichkeit so ergänzen, bereichern, weiten und vertiefen, daß er aus einer begrenzten und einseitigen Individualität zu einem ganzen, allgemein menschlichen, allgemein gultigen Menschen und Dichter werde, und das war nicht, wie man es so oft mißverstanden hat, ein purer Egoismus, sondern Goethe wußte, daß nur der Mensch, der in der Arbeit an dem eigenen Marmor sich zu einer wahrhaft menschlichen Gestalt gemeißelt hat, nun auch den Meißel an den Marmor seines Volkes legen darf und kann. Er hatte weder Blick noch Schritt in fremde Lande getan, ohne die Absicht, das Allgemein Menschliche, was über dem ganzen Erdboden verbreitet und verteilt ist, unter den verschiedensten Formen kennen zu lernen und solches in seinem Vaterlande wiederzufinden, anzuerkennen, zu fordern. « Denn es ist einmal die Bestimmung des Deutschen, sich zum Repräsentanten der sämt-

lichen Weltbürger zu erheben.» Diese Bildung, Veredlung und Erhebung des eigenen Volkes durch die Bereicherung der eigenen Persönlichkeit mit dem geistigen Gut aller Völker schien Goethe der edelste Dienst an der Nation zu sein. An die Wirkung auf das Ausland dachte er dabei nach eigenem Bekenntnis nicht. Auf den Vorwurf, den er ja so häufig hören mußte, daß es ihm an Patriotismus mangle, antwortete Goethe einmal so: der Dichter werde als Mensch und Bürger sein Vaterland lieben, aber das Vaterland seiner poetischen Kräfte und seines poetischen Wirkens sei das Gute, Edle, Schöne, das an keine besondere Provinz und an kein besonderes Land gebunden ist, und das er ergreift und bildet, wo er es findet. Er ist darin dem Adler gleich, der mit freiem Blick über Landern schwebt. Was heißt denn überhaupt sein Vaterland lieben, und was heißt denn patriotisch wirken? Wenn ein Dichter lebenslanglich bemüht war, schädliche Vorurteile zu bekämpfen, engherzige Ansichten zu beseitigen, den Geist seines Volkes aufzuklären, dessen Geschmack zu reinigen, und dessen Gesinnungs- und Denkweise zu veredeln, was soll er denn da Besseres tun, und wie soll er denn da patriotischer wirken? Aber Goethe sah einen wesentlichen Unterschied zwischen den Deutschen und Franzosen darin, daß der Franzose nach außen wirken wolle, der Deutsche aber nach innen. Er selbst, so schrieb er einmal gegen Ende seines Lebens, habe immer nur sein Deutschland vor Augen gehabt, und es sei erst seit gestern oder ehigestern, daß es ihm einfalle, seinen Blick westwärts zu wenden, um auch zu sehen, wie unsere Nachbarn jenseits des Rheins von ihm denken. Um so erfreuter und ergriffener war er dann freilich, als er in seinem Alter erlebte, wie das alles, was er zu seiner eigenen Bildung und zu der seines Volkes unternommen hatte, nun auch nach außen, und zwar bei allen Völkern, in der ganzen Welt, die günstigste und fruchtbarste Wirkung hervorbrachte, nicht nur mit Teilnahme und Bewunderung aufgenommen wurde, sondern auch den europäischen Geist wesentlich verwandelte. Besonders merkwürdig erschien es ihm, daß seine Dichtung, die so einsiedlerisch entstand, so ganz der eigenen Selbstbefreiung und der eigenen Hoherbildung diene, ein solches Echo in der Welt zu finden vermochte, das nun dem alten Dichter von allen Seiten her zu Ohren kam. Dieses Weltecho aber wirkte so heilsam, so segensreich auf ihn zurück, daß es der wichtigste Anlaß für ihn wurde, die Weltliteratur zu fordern und zu fordern, um den Segen, den er persönlich an sich selbst erfuhr, nun auch allgemein zu machen. Der Segen der Weltliteratur soll also nicht nur in der allgemeinen Dul-

dung der Nationen und in der Entwicklung der allgemein menschlichen Kultur bestehen, er soll auch dem einzelnen Menschen und der einzelnen Nation zugute kommen. Es ist zunächst der Segen dessen, was Goethe mehrfach « Spiegelung » nennt. Einem Menschen wie einem Volk gereicht es zu großem Vorteil, sich im Spiegel der Welt zu sehen und so zu erfahren, wie andere Völker von ihm denken und urteilen. Denn die Distance, aus der ein fremdes, fernes Auge zu sehen vermag, gibt ihm eine Objektivität, eine Unparteilichkeit, Übersicht und Klarheit, wie die eigenen Landsleute sie nicht besitzen können. Goethe fühlte sich von einem Ampère oder Carlyle tiefer verstanden und richtiger gesehen als von seinem eigenen Volk, ebenso wie er fand, daß Carlyle in seinem Buch über Schiller diesen überall so beurteilt habe, wie ihn nicht leicht ein Deutscher beurteilen wird. Dagegen sind wir über Shakespeare und Byron im klaren und wissen deren Verdienste vielleicht besser zu schätzen als die Engländer selbst.<sup>14</sup> Goethe konnte auch erleben, wie der italienische Romantiker, Alessandro Manzoni, der in Italien selbst ganz unbeachtet oder mißachtet geblieben war, erst dadurch, daß Goethe ihn gegen die italienische und auch die englische Kritik in Schutz nahm und der Ausgabe seiner Werke eine Einleitung: « Goethes Teilnahme an Manzoni » mitgab, in Italien, England, Frankreich und Deutschland zu Ehren und überhaupt zu Welt-ruhm kam. Ja, Goethe selbst erfuhr, daß er gegen einen heftigen Angriff, den ein deutscher Schriftsteller, Wolfgang Menzel, gegen ihn richtete, in der französischen Zeitschrift « Le Globe » verteidigt wurde, während in Deutschland sich kaum eine Hand für ihn rührte. Es sei, so schrieb er damals, anmutig zu sehen, wie sich nach und nach das Reich der Literatur erweitert hat. Wegen eines unserer eigenen Landsleute und Anfechter braucht man sich nicht mehr zu ruhren; die Nachbarn nehmen uns in Schutz, und zu Eckermann meinte er zusammenfassend, es sei sehr artig, daß wir jetzt, bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen, in den Fall kommen, uns einander zu korrigieren. « Das ist der große Nutzen, der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird. »<sup>15</sup> Als ganz besonders fruchtbar aber empfand es Goethe, sich nicht nur im Spiegelbilde des fremden Urteils zu sehen, sondern auch durch die Art der Wirkungen, die man in der Welt auslöst, Klarheit über sich zu gewinnen. Ja, er fand es der Muhe wert, lange zu leben und die mancherlei Pein zu ertragen, die ein unerforschlich waltendes Geschick in unsere Tage mischt, wenn wir zuletzt über uns selbst durch andere

aufgeklärt werden, und das Problem unseres Strebens und Irrens sich in der Klarheit der Wirkungen auflöst, die wir hervorgebracht haben. Dies galt ihm ebenso für die eigene Persönlichkeit, wie für die ganze Nation. Auch ihr kann es nur zum Segen gereichen, sich in dem Spiegelbilde, das in fremden Literaturen von ihr entworfen wird, und in den Wirkungen, die sie auf die fremden Literaturen ausübt, zu erkennen und dadurch veranlaßt zu werden, über sich selbst nachzudenken. Goethe erhoffte solch segensreiche Spiegelung etwa von dem Buch der Frau von Stael «*De l'Allemagne*», und so kann alles, was ein Schriftsteller seinem Volk von fremden Literaturen berichtet, nicht nur diesem zum Nutzen gereichen, sondern auch dem andern, fremden Volk.

Aber es handelt sich nicht nur um Forderung der Selbsterkenntnis und Selbstbeurteilung durch die Spiegelung in fremdem Geiste. Der Segen der Weltliteratur kann tiefer gehen und weiter reichen. Er kann in dem bestehen, was Goethe manchmal «*Auffrischung*» genannt hat oder auch «*Verjüngung*», und auch das kann dem einzelnen Dichter wie einer ganzen Nationalliteratur zuteil werden. Hier stelle man sich einen Augenblick vor, in welcher Zeit seines Lebens Goethe selbst die Teilnahme der Welt erfuhr und die Idee der Weltliteratur verkündigte. Das Wort «*Weltliteratur*» fällt zum erstenmal im Januar 1827. Er war also damals 78 Jahre alt, und er zählte etwa 70 Jahre, als sich die Idee in seinem Geiste herauszukristallisieren anfang. Damals begann ihm das Echo aus allen Richtungen der Welt entgegenzutönen, und welches Echo! Die junge Generation in allen Ländern Europas bekannte sich zu ihm als ihrem Oberhaupt, ihrem Meister, man darf sagen. ihrem geistigen Vater, und wenn Goethe ringsum die Literaturen betrachtete, in Frankreich, England, Italien, so konnte ihn wohl das fast geisterhafte Gefühl überkommen, daß er einer Auferstehung seiner eigenen Jugend in der Jugend Europas beiwohne. Denn was jetzt in diesem jungen Europa seine Frucht trug, das war die Produktion seiner Jugend, der Werther, der Gotz von Berlichingen, der Egmont, der Faust, die volksliedhafte Lyrik, und allenfalls noch der Tasso und der Wilhelm Meister, die aber auch vom Standpunkt des siebenzigjährigen Dichters aus noch Denkmäler seiner Jugend waren. Es war eine fast tragisch zu nennende Situation. Denn Goethe selbst: wie weit war er doch schon über all das wilde Treiben und Suchen und Irren hinaus, und nun mußte er ringsum sehen, wie nicht das reine, klare, ruhige Licht seines Alters, sondern das Feuer seiner Jugend die Welt ergriff und in Flammen setzte.

Aber es bedeutete doch auch einen Segen für ihn selbst, eben den Segen der Verjüngung. « Die schönste Metempsychose », schreibt er einmal, « ist die, wenn wir uns im andern wieder auftreten sehn » So sah er sich damals in Byron, seinem geistigen Sohn, in Manzoni, in den französischen Romantikern wieder auferstehen. « Fremde Nationen », so notiert er nun, « lernen erst später unsere Jugendarbeiten kennen; ihre Junglinge, ihre Manner, strebend und tätig, sehen ihr Bild in unserm Spiegel, sie erfahren, daß wir das, was sie wollen, auch wollten, ziehen uns in ihre Gemeinschaft und tauschen mit dem Schein einer rückkehrenden Jugend.»<sup>16</sup>

Jedes Zeugnis der Dankbarkeit und Verehrung, welches dem alten Goethe von der europäischen Jugend zukam, besonders aber, wenn es von Byron kam, bedeutete ihm eine Stärkung und Erquickung, einen Jugendtrank gleichsam, und auch seine dichterische Produktion, aus so verjungtem Menschentum geboren, ließ neue Töne vernehmen. Sein allerherrlichstes Altersgedicht, die Marienbader Elegie, ist wie von Byronschen, wenn auch gedampften Gluten durchgluht, was Goethe auch nicht geleugnet hat. Dem englischen Schriftsteller Carlyle aber gab Goethe das öffentliche Zeugnis, daß er ihn unter diejenigen zähle, die in späteren Jahren sich an ihn tätig angeschlossen, ihn durch eine mitschreitende Teilnahme zum Handeln und Wirken aufgemuntert und durch ein edles, reines, wohlgerichtetes Bestreben wieder selbst verjüngt, ihn, der sie heranzog, mit sich fortgezogen haben. Was er selbst so lebenspendend an der eigenen Person erfuhr, das erhoffte er auch als Wirkung der Weltliteratur auf das gesamte Schrifttum seines Volkes. « Stockende Nationalliteraturen », so notiert er einmal, « durch Fremde angefrischt. » « Jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird. Welcher Naturforscher erfreut sich nicht der Wunderdinge, die er durch Spiegelung hervorgebracht sieht? Und was eine Spiegelung im Sittlichen heißen wolle, hat ein jeder schon, wenn auch unbewußt, an sich selbst erfahren und wird, sobald er erst aufmerkt, fassen und begreifen, wieviel er ihr im Leben zu seiner Bildung schuldig geworden. » Hier also wollte Goethe sagen, daß ein Volk an seiner Literatur allmählich das Interesse verliert, wenn es nicht durch das Erlebnis fremder Teilnahme wieder aufgefrischt wird. Als er die lebhafteste Beschäftigung mit der deutschen Literatur in Frankreich, England und Italien sah, unterrichtete er das deutsche Publikum davon in seiner Zeitschrift « Kunst und Altertum », weil er als Resultat erwartete, daß es über

seine eigene, kaum vergangene Literatur, die es gewissermaßen schon besorgt hatte, wiederum zu denken und neue Betrachtungen anzustellen genötigt werde. Es muß ein neues Interesse an Schiller erwachen, wenn Deutschland erlebt, wie durch Carlyles Schillerbuch die Werke dieses Dichters, denen es so mannigfache Kultur verdankte, nun auch zur Quelle der englischen werden. Ja, sogar was beinahe ausgewirkt hat, kann abermals seine kraftige Wirkung beginnen, wenn es sich herausstellt, daß es in fremden Literaturen auf einer neuen, jüngeren Stufe der Literatur wieder nützlich und wirksam wird. Die Herderschen « Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit », waren dergestalt in die Kenntnis der ganzen Nation übergegangen, daß nur wenige, die sie lasen, dadurch erst belehrt wurden, weil sie durch hundertfache Ableitungen in anderem Zusammenhang schon völlig davon unterrichtet waren. Dieses Werk aber wurde nun von Edgar Quinet ins Französische übersetzt, wohl in keiner anderen Übersetzung, als daß tausend gebildete Menschen in Frankreich sich immer noch an diesen Ideen zu erbauen haben. « Ein vor fünfzig Jahren in Deutschland entsprungenes Werk, welches unglaublich auf die Bildung der Nation eingewirkt hat und nun, da es seine Schuldigkeit getan, so gut wie vergessen ist, wird jetzt würdig geachtet, auch auf eine in gewissem Sinn schon so hoch gebildete Nation gleichfalls zu wirken und in ihrer nach höherer Kenntnis strebenden Masse den menschlichsten Einfluß auszuüben »<sup>17</sup>

Es war überhaupt eine ebenso neue wie fruchtbare Idee Goethes, daß Übersetzungen in fremde Sprachen keineswegs nur dem Volk zugut kommen, in dessen Sprache sie übersetzt werden, sondern auch dem, aus dessen Sprache sie stammen, und wieder ist es das eigenste, persönlichste Erlebnis Goethes, dem er diese allgemeine Erkenntnis verdankt. Ein Goethesches Gedicht, « Ein Gleichnis » betitelt, lautet so:

Jungst pfluckt' ich einen Wiesenstrauß,  
Trug ihn gedankenvoll nach Haus,  
Da hatten von der warmen Hand  
Die Blumen sich alle zur Erde gewandt.  
Ich setzte sie in frisches Glas  
Und welch ein Wunder war mir das !  
Die Köpfchen hoben sich empor,  
Die Blätterstengel im grünen Flor,  
Und allzusammen so gesund  
Als stünden sie noch auf Muttergrund.  
So war mir's als ich wundersam  
Mein Lied in fremder Sprache vernahm.



Goethe mochte seinen Faust in deutscher Sprache nicht mehr lesen. Aber in der französischen Übersetzung von Gérard de Nerval wirkte alles wieder durchaus frisch, neu und geistreich auf ihn. Als er die von ihm besonders geliebten Volkslieder der Serben nach Jahren wieder in einer englischen Übersetzung (von John Bowring) las, da erging es ihm, «wie es uns mit schonen, geliebten Personen ergeht, die uns immer mit neuem Reiz überraschen, sooft wir sie in einem andern Kleid unvermutet wieder erblicken.»<sup>18</sup> So war es auch ihm zumute, als er die bekannten und anerkannten serbischen Gedichte in englischer Sprache wieder las. Sie schienen ein neues Verdienst erworben zu haben; es waren dieselben Gestalten, aber wie in einem andern Gewande. Eine englische Übersetzung des Schillerschen Wallenstein machte einen ganz eigenen Eindruck auf ihn. Das Werk war ihm durch übermäßige Beschäftigung damit zuletzt ganz trivial geworden. Auch hatte er es in 20 Jahren nicht mehr gesehen und gelesen. Nun aber, 1828, da er es unerwartet in Shakespeares Sprache wieder gewahr wurde, trat es auf einmal wie ein frisch gefirnßtes Bild vor ihn, und er ergozte sich daran wie vor Alters und noch dazu auf eine ganz eigene Weise. «Hier aber tritt eine neue, vielleicht kaum empfundene, vielleicht nie ausgesprochene Bemerkung hervor: daß der Übersetzer nicht nur für seine Nation allein arbeitet, sondern auch für die, aus deren Sprache er das Werk herubergenommen. Denn der Fall kommt öfter vor als man denkt, daß eine Nation Saft und Kraft aus einem Werke aussaugt und in ihr eigenes inneres Leben dergestalt aufnimmt, daß sie daran keine weitere Freude haben, sich daraus keine Nahrung weiter zueignen kann. Vorzüglich begegnet dies den Deutschen, die gar zu schnell alles was ihnen geboten wird, verarbeiten und indem sie es durch mancherlei Wiederholungen umgestalten, es gewissermaßen vernichten. Deshalb denn sehr heilsam ist, wenn ihnen das Eigene durch eine wohlgeratene Übersetzung späterhin wieder als frisch belebt erscheint.»<sup>19</sup>

Die wesentlichste und in ihren Folgen fruchtbarste Auffrischung und Verjüngung aber, welche eine Literatur durch die Weltliteratur erfahren kann, ist nach Goethe die Zufuhr neuer Motive und Ideen und die Auflockerung starr und stationär gewordener Formen durch Öffnung gegenüber fremden Literaturen. Das war besonders die Beobachtung, die Goethe an der französischen Literatur machen konnte, und die sicherlich zur Bildung seiner Weltliteraturidee bedeutend beigetragen hat. Denn er konnte gerade in den zwanziger Jahren, aber

auch schon fruher, erleben, wie die franzosische Literatur, die sich solange der deutschen verschlossen hatte, sich ihr gegenuber offnete, und zwar aus dem deutlichen Motiv, sich mit ihrer Hilfe von dem alten, starr gewordenen Klassizismus zu befreien. Es gelang ihr auch wirklich, mit Hilfe des deutschen Sturms und Drangs, besonders des jungen Goethe, und auch mit Hilfe der deutschen Romantik die zu streng gewordenen Formen ihrer Dichtkunst aufzulockern, die uberalterten zu verjungen und mit neuen Ideen und Motiven zu erfullen, daruber hinaus aber auch auf weltanschaulich-philosophischem Gebiete den traditionellen Sensualismus und Empirismus mit Hilfe des deutschen Idealismus zu uberwinden und auch in der Naturwissenschaft eine lebendigere, dynamische und organische Auffassung durchzusetzen, wie Goethe es in der deutschen Naturwissenschaft getan hatte. So zeigten sich die segensreichen Moglichkeiten der Auffrischung und Verjüngung einer Literatur durch die andere, und das ging Goethe im Anblick der franzosischen Romantik auf, so daß er sich, wie er einmal schrieb, im weltburgerlichen Sinne wohl freuen durfte, daß ein durch soviel Prüfungs- und Lauterungsepochen durchgegangenes Volk sich nach frischen Quellen umsieht, um sich zu erquicken, zu starken, herzustellen, und sich deshalb mehr als jemals nach außen, zwar nicht zu einem vollendeten, anerkannten, sondern zu einem lebendigen, selbst noch im Streben und Streiten begriffenen Nachbarvolk, dem deutschen, hinwendet. Die Franzosen tun sehr wohl, meinte Goethe ein ander Mal, daß sie anfangen, unsere Schriftsteller zu studieren und zu ubersetzen. Denn beschränkt in der Form und beschränkt in den Motiven, wie sie sind, bleibt ihnen kein anderes Mittel, als sich nach außen zu wenden. Wenn aber die franzosische Literatur ihre allzu streng und starr gewordene Bindung mit Hilfe der deutschen «Unbandigkeit» zu losen vermochte, so konnte Goethe umgekehrt, und zwar an sich selbst erfahren, wie segensreich die strenge Form und Bindung der franzosischen Literatur im asthetischen und auch im gesellschaftlichen Sinne auf den allzu entbundenen und individualistischen Geist der deutschen Literatur zu wirken vermochte.

Aber noch von einem anderen Segen der Weltliteratur ist zu sprechen, um dessen willen sie ebenfalls von Goethe erhofft und gefordert wurde, daß sie imstande sein konnte, die inneren Streitigkeiten innerhalb einer Literatur zu schlichten und Versohnung zu stiften. Goethe bemerkte namlich einmal, daß die Weltliteratur dadurch vorzùglich entstehen werde, wenn die Differenzen, die innerhalb der einen Nation obwalten,

durch Ansicht und Urteil der ubrigen Nationen ausgeglichen werden, und von Carlyle, der das Leben Schillers schrieb und in einer Sammlung von Übersetzungen aus der deutschen Romantik jeden der übersetzten Dichter unparteiisch und objektiv zu würdigen verstand, schrieb Goethe in « Kunst und Altertum » Carlyle bewaise « eine ruhige, klare, innige Teilnahme an dem deutschen poetisch-literarischen Beginnen, er gibt sich hin an das eigentumliche Bestreben der Nation, er laßt den Einzelnen gelten, jeden an seiner Stelle, und schlichtet hiedurch gewissermaßen den Konflikt, der innerhalb der Literatur irgend eines Volkes unvermeidlich ist. Denn leben und wirken heißt ebensoviel als Partei machen und ergreifen. Niemand ist zu verdenken, wenn er um Platz und Rang kampfpt, der ihm seine Existenz sichert und einen Einfluß verschafft, der auf eine gluckliche weitere Folge hindeutet. Trubt sich nun hiedurch der Horizont einer innern Literatur oft viele Jahre lang, der Fremde laßt Staub, Dunst und Nebel sich setzen, zerstreuen und verschwinden und sieht jene fernen Regionen vor sich aufgeklart mit ihren lichten und beschatteten Stellen mit einer Gemutsruhe, wie wir in klarer Nacht den Mond zu betrachten gewohnt sind »<sup>20</sup> So hat Goethe selbst schlichtend und vermittelnd in den Streit der Klassiker und Romantiker in Italien eingegriffen. Als namlich Goethe die Idee der Weltliteratur faßte und fur sie tatig zu sein begann, waren die europaischen Literaturen samtlich von einem inneren Konflikt zerrissen. Der Streit zwischen Klassik und Romantik, der in der deutschen Literatur zuerst entbrannt war, hatte auf alle europaischen Literaturen ubergegriffen und sie in zwei Lager gespalten. Das war die charakteristische Situation in allen Literaturen Europas seit den zwanziger Jahren. Da faßte Goethe die Idee, daß gerade die deutsche Literatur berufen sei, diesen Streit zu schlichten, nicht nur weil er von ihr angefacht worden war, sondern weil sie schon uber die ersten Schwankungen des Gegensatzes hinaus war und beide Teile sich schon zu verstandigen angefangen hatten, und so suchte denn Goethe selbst von seinem uberschauenden Standpunkt aus als Vermittler in diesen europaischen Konflikt einzugreifen. « Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekampfend », so lautet der Titel einer Goetheschen Abhandlung, und eine andere heißt: « Moderne Guelfen und Ghibellinen ». Warum, so fragt er, streiten sich eigentlich die beiden Parteien in Italien so leidenschaftlich? Die Romantiker wollen zeitgemäß dichten und wirken. Sie nennen romantisch, was in der Gegenwart lebt und lebendig auf den Augenblick wirkt, und so machen sie den Klassikern,

die in Geist und Form der Antike dichten, den Vorwurf, daß sie mumienhaft und bei lebendigem Leibe schon tot und vergangen seien. Genau besehen aber herrscht hier kein Widerstreit. Denn jeder, von Jugend an seine Bildung den Griechen und Römern verdankend, wird jederzeit dankbar anerkennen, was er abgeschiedenen Lehrern schuldig ist, wenn er auch sein ausgebildetes Talent der lebendigen Gegenwart unaufhaltsam widmet, und ohne es zu wissen modern endigt, wenn er antik angefangen hat. Ebenso ist es kein Widerstreit, wenn die Klassiker aus dem Altertum, die Romantiker aber aus der Bibel schöpfen, weil sie unserer Zeit näher liege. Aber die Bibel ist uns ebenso nah und ebenso fern wie das Altertum. Sie beide müssen und können uns gleichermaßen die ewigen Quellen unserer Bildung sein, das Altertum für unsere ästhetische, die Bibel für unsere sittliche. Ebenso hat Goethe den Streit, ob der Dichter seine Gegenstände und Gestalten aus der griechischen Mythologie oder aus der nordischen Quelle der Teufel- und Hexensagen schöpfen solle, zu schlichten versucht, indem er Vorteil und Nachteil beider Parteien ruhig und klar abwog. Als Goethe den zweiten Teil des Faust ausführte und in ihm die Vermählung Fausts mit Helena darstellte, da nannte er es einmal den Hauptsinn dieser Darstellung: es sei an der Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen den Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne; daß wir uns bilden, sei die Hauptforderung; woher wir uns bilden, wäre gleichgültig, wenn wir uns nicht an falschen Mustern zu bilden fürchten mußten. Den Sohn von Faust und Helena aber, Euphron, gestaltete Goethe nach dem Bilde Byrons und begründete es so. «Byron ist nicht antik und nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben.» Es war das weltliterarische Motiv, den Konflikt in den europäischen Literaturen zu schlichten, das Goethe hier im zweiten Teil des Faust geleitet hat. Er hat im letzten Jahre seines Lebens noch in dem naturwissenschaftlichen Streit, der in Frankreich zwischen Cuvier und Saint-Hilaire, zwischen einer analytischen und synthetischen, einer mechanistischen und dynamischen, einer empirischen und intuitiven Naturerklärung entbrannt war, zu vermitteln und die beiden Parteien, indem er sie über sich selbst aufklärte, einander näher zu bringen, wenn nicht zu versöhnen versucht. Denn eine wirkliche und vollige Versöhnung so verschiedener Denkweisen schien ihm freilich nicht möglich zu sein.<sup>21</sup>

Man muß nun überhaupt bemerken, nachdem man den Segen und die Fruchtbarkeit der Weltliteratur erwogen hat, daß Goethe doch auch ihre

Grenzen nicht übersah, vor übertriebenen Hoffnungen und Erwartungen warnte, und sogar auch auf die Möglichkeit schädlicher Folgen hinwies. Was zunächst ihre Grenzen betrifft, so schreibt Goethe einmal: «Wenn nun aber eine solche Weltliteratur, wie bei der sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich ist, sich nachstens bildet, so dürfen wir nur nicht mehr und nichts anders von ihr erwarten als was sie leisten kann und leistet. Die weite Welt, so ausgedehnt sie auch sei, ist immer nur ein erweitertes Vaterland und wird, genau besehen, uns nicht mehr geben als was der heimische Boden auch verlieh, was der Menge zusagt, wird sich grenzenlos ausbreiten und, wie wir jetzt schon sehen, sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen; dies wird aber dem Ernstesten und eigentlich Tüchtigen weniger gelingen; diejenigen aber, die sich dem Höheren und dem hoher Fruchtbaren gewidmet haben, werden sich geschwinder und näher kennen lernen. Durchaus gibt es überall in der Welt solche Männer, denen es um das Gegründete und von da aus um den wahren Fortschritt der Menschheit zu tun ist. Aber der Weg, den sie einschlagen, der Schritt, den sie halten, ist nicht eines jeden Sache, die eigentlichen Lebemenschen wollen geschwinder gefordert sein, und deshalb lehnen sie ab und verhindern die Forderung dessen, was sie selbst fordern konnte. Die Ernstesten müssen deshalb eine stille, fast gedruckte Kirche bilden, da es vergebens wäre, der breiten Tagesflut sich entgegenzusetzen; standhaft aber muß man seine Stellung zu behaupten suchen, bis die Stromung vorübergegangen ist. Die Haupttröstung, ja die vorzüglichste Ermunterung solcher Männer müssen sie darin finden, daß das Wahre auch zugleich nützlich ist, wenn sie diese Verbindung nun selbst entdecken und den Einfluß lebendig vorzeigen und aufweisen können, so wird es ihnen nicht fehlen, kraftig einzuwirken und zwar auf eine Reihe von Jahren.»<sup>22</sup> Goethe hatte ja auch zu oft bemerken müssen, wie dichterische Werke, wenn sie von einem Volk zum andern wandern, doch mancherlei Entstellung ausgesetzt sind. Gewiß, so erkannte er etwa, mußte auf dem französischen Theater die alte, erstarrte, klassisch genannte Form durchbrochen werden. Da kam ihnen unser Beispiel, unser Vorgang zu Nutz, und sie fingen an, unsere Produktionen gunstiger anzusehen. Demohngeachtet aber konnten sie nach wie vor von unserm und dem englischen Theater nichts hinübernehmen, ohne es im eigentlichsten Sinn zu entstellen. Goethe wies dabei auf französische Versuche mit Hamlet und Macbeth, mit Wallenstein und Faust hin, und was besonders den Faust

betrifft, so empfing er Berichte aus Paris, wie dort der Faust auf dem Theater travestiert, materialisiert und theatralisiert wurde, wie man « an die Sauce noch starkes Gewurz und scharfe Ingredienzien » verschwendete, um das Werk dem französischen Gaumen schmackhaft zu machen

Solche Anpassungen sind aber noch harmlos, gemessen an dem schädlichen Einfluß, den das übernommene Gut bekommen kann, wenn sich eine Literatur zu weit und widerstandslos fremden Eigenheiten öffnet, die der eigenen Natur nicht angemessen sind. Dann nämlich wird aus dem Einfluß, der an sich fruchtbar und fordernd sein kann, das, was Goethe mit dem Fremdwort « Influenz » bezeichnet und also mit dem Namen einer Krankheit. Influenzen aber, welche die Eigenheiten einer Nation auf die andere übertragen, sind immer gefährlich, ja meistens schädlich. Denn es fragt sich, wie diese ankommenden Eigenheiten sich mit den einheimischen vertragen und ob sie nicht eben durch Vermischung einen krankhaften Zustand hervorbringen. Wieviel Falsches Shakespeare und besonders Calderon über uns gebracht haben, schreibt Goethe einmal, wie diese zwei großen Lichter des poetischen Himmels für uns zu Irrlichtern geworden sind, mögen die Literatoren der Folgezeit historisch bemerken. Goethe selbst aber bemerkte es bereits an der europäischen Romantik, besonders an der französischen, an den Auswüchsen und Extremen nämlich, die hier allmählich zutage traten und die ursprünglich heilsamen und fordernden Einflüsse der deutschen Romantik als gefährliche und schädliche Influenzen offenbarten. Es ist das, was Goethe manchmal die ultraromantische Richtung nennt, und ihr Repräsentant schien ihm besonders Victor Hugo zu sein. Man wollte sich in Frankreich anfanglich nichts weiter als eine freiere Form von der deutschen Romantik gewinnen und endigte in volliger Gesetzlosigkeit und subjektiver Willkür. Man wollte sich zuerst nur einen reicheren Gehalt erobern, und gab an Stelle der griechischen Mythologie dem nordischen Teufels- und Hexenspuk Raum. Aber man endigte damit, daß nur noch Verruchten und abstoßendste Haßlichkeiten die Dichtung füllten und Gauer und Galeerensklaven, Vampyre und Mißgestalten zu Helden gemacht wurden. Goethe nannte Victor Hugos « Notre-Dame de Paris » das allerabscheulichste Buch, das je geschrieben wurde, und er verglich die literarische Epoche der französischen Romantik dem Zustand eines heftigen Fiebers und einer um sich greifenden Epidemie. Aus dieser Zeit, da Goethe von den Auswüchsen und Extremen in der europäischen

Ultra-Romantik gequält wurde, stammt sein berühmtes, aber viel mißbrauchtes Wort: Klassisch sei das Gesunde, Romantisch das Kranke, wie auch dieses « Pathologisch oder auch romantisch » Er hatte es in den Anfängen dieser Bewegung gewiß nicht gesagt. Als aber diese französische Romantik nun auch ihre Rückwirkungen auf Deutschland übte, da schrieb er an Zelter: « Die Übertriebenheiten, wozu die Theater des großen und weitläufigen Paris genötigt werden, kommen auch uns zu Schaden, die wir noch lange nicht dahin sind, dies Bedürfnis zu empfinden. Dies sind aber schon die Folgen der anmarschierenden Weltliteratur. »<sup>23</sup> Goethe war also durchaus nicht blind dafür, daß seine große Idee der Weltliteratur, wenn sie in die Verwirklichung tritt, durchaus nicht nur Segen verbreitet, sondern auch Gefahr und Schaden bringen kann, dann nämlich, wenn eine Nation sich Eigenheiten einer anderen zueignet, die ihrer Eigenart nicht angemessen sind und so zu Fremdkörpern im eigenen Organismus und zu Krankheitserregern werden können, und man denkt an die Goethesche Idee, daß die Weltliteratur die nationalen Eigentümlichkeiten der Völker auf sich beruhen lassen, wenn auch dulden und gelten lassen soll, und daß die Völker nur das voneinander sich aneignen mögen, was allgemein menschlich ist und den gleichmäßigen Fortschritt der menschlichen Kultur befördern kann.

Goethe hat sich auch die ernste Frage vorgelegt, welche Völker wohl bei der sich bildenden Weltliteratur am meisten zu gewinnen oder zu verlieren haben, und auch da stößt man auf ein tief bedenkliches, übrigens nicht leicht zu verstehendes Wort « Jetzt, da sich eine Weltliteratur einleitet, hat, genau besehen, der Deutsche am meisten zu verlieren; er wird wohl tun, dieser Warnung nachzudenken. » Dagegen schreibt er von den Franzosen: « Sehr bewegt und wundersam wirkt freilich die Weltliteratur gegeneinander, wenn ich nicht sehr irre, so ziehen die Franzosen in Um- und Übersicht die größten Vorteile davon, auch haben sie schon ein gewisses selbstbewußtes Vorgefühl, daß ihre Literatur, und zwar noch in einem höheren Sinne, denselben Einfluß auf Europa haben werde, den sie in der Hälfte des 18. Jahrhunderts sich erworben. »<sup>24</sup>

Warum richtete Goethe jene Warnung an die Deutschen? Er sprach ja gewiß der deutschen Literatur eine ehrenvolle Rolle in der Weltliteratur zu und dachte dabei in erster Linie an die deutsche Übersetzungstätigkeit. Er hielt die deutsche Sprache für besonders geeignet übersetzen zu können, weil sie sich an sämtliche Idiome mit Leich-

tigkeit anschließt, allem Eigensinn entsagt und nicht furchtet, daß man ihr Ungewohnlichkeiten und Unzulässigkeiten vorwerfe. Diese Fähigkeit ermöglicht es der deutschen Übersetzungskunst, einen wesentlichen Beitrag zur Weltliteratur zu leisten. Wer die deutsche Sprache versteht und studiert, befindet sich auf dem Markte, wo alle Nationen ihre Waren anbieten, er spielt den Dolmetscher, indem er sich selbst bereichert. Goethe meinte also, daß die ehrenvolle Rolle der deutschen Literatur in der Weltliteratur darin bestehen werde, daß die fremden Völker nur die deutsche Sprache zu lernen brauchen, um in ihr, in ihren treuen Übersetzungen, die Literaturen aller Völker kennen lernen und sich aneignen zu können, daß also die deutsche Übersetzungstätigkeit durchaus nicht nur dem deutschen Volke, sondern allen Völkern zugute kommen könne und werde. Das ist der bedeutendste Beitrag, den die deutsche Literatur zur Weltliteratur zu leisten hat, ihr Geschenk an die Welt. Dagegen hat sie selbst durch die sich einleitende Weltliteratur am meisten zu verlieren. Um diese auffallende und merkwürdige Idee zu verstehen, muß man daran denken, was Goethe als die tiefste Eigenart der deutschen Literatur angesehen hat; denn er konnte ja nur meinen, daß die deutsche Literatur durch die anrückende Weltliteratur in Gefahr gerate, ihre Eigenart zu verlieren. Er sah diese Eigenart darin, daß der deutsche Dichter und Schriftsteller im Unterschied von anderen Nationen so einsam und isoliert für sich selber wirke und schaffe, daß er in seiner Dichtung nur sich selbst, seine eigenste Individualität aus innerem Drang zum Ausdruck bringen mochte, ohne an die Wirkung nach außen, auf Publikum und Ausland zu denken, und ohne mit anderen zusammen wirken zu wollen. In jedem Deutschen lebt die Idee der persönlichen Freiheit. So wie es in Deutschland keine politische Hauptstadt gibt, wie Frankreich sie in Paris besitzt, so gibt es in der deutschen Literatur keine geistige Konzentration, keine Geselligkeit. Die deutsche Dichtung ist gleichsam monologisch, ein Gespräch mit sich selbst. Ein jeder Dichter spricht hier seine eigene und originelle Sprache. Ob er verstanden wird oder nicht, darauf kommt es ihm im Grunde nicht an, ja, wenn er weithin verstanden wird, so erregt das schon einen gewissen Zweifel an seinem Dichtertum. Wie aber das einzelne Individuum, so die deutsche Literatur als Ganzheit in ihrer Beziehung zum Ausland. Die Deutschen, sagt Goethe einmal, arbeiten für sich ohne Bezug aufs Ausland. Sie wollen nicht nach außen, sondern nach innen wirken. « Sehen wir unsre Literatur über ein halbes Jahrhundert zurück, so finden wir,



daß nichts um der Fremden willen geschehen ist.»<sup>25</sup> In dieser Eigenbrodelei erkannte Goethe wohl die Schwache der deutschen Literatur, aber auch die Quelle ihrer Tugenden und auf jeden Fall ihrer Eigenart. Die Weltliteratur aber verlangt etwas anderes, und darum hat die deutsche Literatur durch sie am meisten zu verlieren. Denn die Weltliteratur verlangt zunächst eine geistige, sittlich-ästhetische Übereinstimmung und Konzentration eines Volkes, weil nur eine so gesammelte und vereinte Kraft auch die Stoßkraft nach außen haben kann, um in die Welt zu dringen, so wie die militärisch-physische Kraft einer Nation aus ihrer inneren Einheit sich entwickelt. Dazu aber kommt, daß die Weltliteratur ja nicht ein monologisches Gespräch mit sich selbst sein kann, sondern eben ein Gespräch zwischen den Nationen, ein Wechselaustausch von Gedanken, ein geselliger Verkehr. Auch müßte Dichtung, die wie die deutsche charakteristischer Ausdruck von Individualität und Originalität ist, auf Widerstände in anderen Nationen stoßen. Hat doch Goethe selbst dies erfahren müssen, als er in der französischen Zeitschrift «Le Globe» zu lesen bekam: «An der Langsamkeit, mit welcher Goethes Ruf sich bei uns verbreitete, ist größtenteils die vorzüglichste Eigenschaft seines Geistes schuld, die Originalität. Alles was höchst original ist, das heißt stark gestempelt von dem Charakter eines besondern Mannes oder einer Nation, daran wird man schwerlich sogleich Geschmack finden, und die Originalität ist das vorspringende Verdienst dieses Dichters; ja man kann sagen, daß in seiner Unabhängigkeit er diese Eigenschaft, ohne die es kein Genie gibt, bis zum Übermaß treibe.»<sup>26</sup> Aus diesen Gründen also hat die deutsche Literatur am meisten zu verlieren, wenn es zur Bildung einer allgemeinen Weltliteratur kommt, weil sie sich ihr am meisten und am schwersten anpassen und bequemen mußte. Frankreich dagegen, das Land der Geselligkeit, das solche Isolierung und Einsamkeit der einzelnen Persönlichkeit nicht kennt und duldet, das seine geistigen wie seine politischen Kräfte konzentriert und zentralisiert, das, wie Goethe einmal schreibt, von jeher gewohnt ist, nach außen zu wirken, sich viel auf diesen Einfluß auf die übrige Welt einbildet und wirklich, was man soziale Bildung nennt, über Europa verbreitet hat,<sup>27</sup> scheint für die Weltliteratur geradezu prädestiniert zu sein. Darum konnte Goethe der französischen Literatur den größten Gewinn und den stärksten Einfluß in der künftigen Weltliteratur versprechen, wozu noch kommt, daß die deutsche Literatur sich ja seit je den fremden Literaturen weit geöffnet hatte und also von der Weltliteratur in dieser

Beziehung keinen neuen Gewinn zu erwarten hat, während die französische Literatur sich bisher dem fremden Einstrom mehr verschlossen hatte und darum von der Öffnung verlangenden Weltliteratur große Bereicherung erhoffen kann. Goethe hat endlich noch auf einen weiteren Grund gewiesen. Ein wesentlicher Teil der Weltliteratur ist gegenseitige Beurteilung, und Goethe meinte in den Zeitschriften Frankreichs, die sich damals mit fremden Literaturen zu beschäftigen begannen, eine besondere und überlegene Begabung für literarische Kritik zu erkennen.<sup>28</sup> Goethe selbst fand sich in der Zeitschrift «Le Globe» so tief und richtig verstanden und beurteilt, wie er es in Deutschland nicht gewohnt war. So ist es also zu verstehen, wenn Goethe jene Warnung an die deutsche Literatur aussprach, daß sie jetzt, da sich eine Weltliteratur einleitet, am meisten zu verlieren habe, während die Franzosen den größten Vorteil davon ziehen werden. Das soll aber nicht etwa heißen, daß er vor seiner eigenen Idee der Weltliteratur gewarnt hatte. All sein Bestreben war es, sie zu fordern und zu beschleunigen, soviel er es nur vermochte, denn er erkannte ihren Segen, den sie für alle Völker, auch das deutsche Volk, haben werde, und er erkannte besonders auch, daß sie ganz unausbleiblich sei, ja mit schicksalhafter Notwendigkeit kommen müsse, weil die Zeit sie verlangt, und so schrieb er einmal an den russischen Staatsmann und Schriftsteller Uwarow, daß die Deutschen wännen, in der Beschränkung liege die Kraft, welches im strengsten Sinn wohl wahr sein mag; aber die rollende Zeit wolle andere Umsichten.

## *Quellen*

Die rollende Zeit ! Was ist darunter zu verstehen, daß die rollende Zeit die Welthliteratur verlangt? Man wird sich an dieser Stelle erinnern, wie häufig Goethe den geistigen Guteraustausch zwischen den Nationen mit dem materiellen verglich, dem Handelsverkehr, dem Weltmarkt, auf dem die Völker ihre Waren zum Austausch bringen, und das war nicht nur ein Vergleich, sondern Goethe verfolgte wirklich mit größter Aufmerksamkeit, wie nach den Napoleonischen Kriegen der Handelsverkehr zwischen den Völkern, unterstützt von dem immer schneller werdenden Tempo der modernen Verkehrsmittel, der Schnellposten und Dampfschiffe, sich zu einem Weltverkehr entwickelte, wie die Kommunikation der Weltbürger mit einer bisher noch nicht gekannten Leichtigkeit vor sich ging. Er sprach von dem «*veloziferischen*» Jahrhundert, von der «*Rotation*», wie sie durch solches Verkehrstempo bewirkt wurde, von der rollenden Zeit in diesem Sinne, und sah eine sich bildende Welthliteratur, einen geistigen Weltverkehr zwischen den Völkern als eine notwendige und unausbleibliche Konsequenz dieser rollenden Zeit an, welche die Völker einander näher brachte und eine unauflosliche Verknotung und Verschlingung ihrer Interessen bewirkte. Er sah auch, daß der geistige Wechselverkehr zwischen den Völkern sich nicht nur notwendig daraus entwickeln müsse und es ganz vergeblich sein würde, sich ihm zu widersetzen, weil eben die rollende Zeit ihn verlangt, sondern daß es auch eine Forderung des geistigen Menschen sei, ihn nach besten Kräften zu fordern und zu beschleunigen, damit es nicht bei der nur materiellen Bereicherung der Völker bleibe, sondern diese durch die gegenseitig-geistige Bereicherung ihre schönste Ergänzung finde, daß Geist und Materie einander helfen müssen, um die Menschheit einer versöhnten Zukunft entgegenzuführen, einer wahrhaft humanen Kultur. Daher ist es Pflicht, ebenso mildernd und versöhnend auf die geistigen Beziehungen der Völker einzuwirken, wie die Schifffahrt zu erleichtern oder Wege über Gebirge zu bahnen. Denn der Freihandel der Begriffe und Gefühle steigert ebenso wie der Verkehr in Produkten und Bodenerzeugnissen den Reichtum und die allgemeine Wohlfahrt der Menschheit. Goethe hatte

daher die Hoffnung, daß die Weltliteratur zu der immer mehr um sich greifenden Gewerks- und Handelstätigkeit höchst wirksam beitragen werde, und daß anderseits die sich immer vermehrende Schnelligkeit und Leichtigkeit des Verkehrs die Bildung einer Weltliteratur beschleunigen und erleichtern werde. Er sah wie durch Schnellosten und Dampfschiffe ebenso wie auch durch Tages-, Wochen- und Monatschriften die Nationen mehr aneinander rückten und wollte, solange es ihm vergönnt sei, seine Aufmerksamkeit besonders auch auf diesen wechselseitigen Austausch wenden. Die Übersetzungstätigkeit schien ihm eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr, und zu einer Zeit, wo die Eilboten aller Art aus allen Weltgegenden her immerfort sich kreuzen, erachtete er es als dringende Notwendigkeit für jeden strebsamen Geist, seine Stellung gegen die eigene Nation und gegen die übrigen kennen zu lernen « Deshalb findet ein denkender Literator alle Ursache, jede Kleinkramerei aufzugeben und sich in der großen Welt des Handelns umzusehen. » Goethe verkannte gewiß nicht die Gefahren der modernen Zivilisation für das geistige Leben, aber er fand es wirklich höchst erfreulich, daß die Einrichtungen unserer gesitteten Welt nach und nach die Entfernung zwischen den gleichgesinnten, wohl denkenden Menschen geschäftig vermindern, wogegen er derselben manches nachsehen wollte.

Das also ist die rollende Zeit, welche die Weltliteratur fordert und fordert, und dazu kommt als zweites Zeitmoment das allgemeine Friedens- und Verständigungsbedürfnis, welches die Völker nach den Napoleonischen Kriegen ergriff. Ja schon in der Napoleonischen Zeit selbst konnte Goethe den Anfang und den Ursprung dieses Bedürfnisses erkennen. Denn es unterlag für ihn keinem Zweifel, daß durch Napoleon die Völker wohl auseinandergerissen wurden und doch auch sich gegenseitig näher kennen lernten, und daß der politische Versuch Napoleons, ein einheitliches Europa zu begründen, auch die Idee eines geistigen Europa anregen mußte. Die Besetzung Deutschlands brachte es mit sich, daß die französischen Offiziere und Beamten die deutsche Sprache und Literatur kennen lernten. Ja auch die Opposition gegen Napoleon wurde für die Weltliteratur höchst fruchtbar. Ohne sie wäre das Buch der Frau von Stael nicht geschrieben worden. « Es ist », schreibt Goethe im Jahre 1830, « schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht. denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie

manches Fremdes gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlössen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. Diese Bewegung wahrt zwar erst eine kurze Weile, aber doch immer lang genug, um schon einige Betrachtungen darüber anzustellen und aus ihr baldmöglichst, wie man es im Warenhandel ja auch tun muß, Vorteil und Genuß zu gewinnen » Goethe fand einen erhebenden Trost in der Erkenntnis, daß eine seltsam wilde Zeit zwar die Menschen getrennt, auseinandergehalten, wo nicht geschieden habe, daß aber doch ein menschliches Band über die Zeiten hinausreiche und das Geschick, nachdem es lange verwirrt, doch wieder herstellen müsse.<sup>29</sup>

Diesem europäischen Bedürfnis nach Verständigung zwischen den Völkern, das wohl in dem nachnapoleonischen Frankreich am stärksten war, stand nun aber gerade in Deutschland ein Hindernis entgegen, und so ist denn zu sagen, daß Goethes Idee der Weltliteratur nicht nur durch die rollende Zeit entwickelt und begünstigt wurde, sondern daß sie sich auch im Widerstand gegen sein eigenes Volk gebildet hat, und daß er sie jenem Nationalismus entgegenstellte und ihn mit ihr zu überwinden hoffte, der sich als Folge der Napoleonischen Unterdrückung und der Befreiung vom Napoleonischen Joch in Deutschland entwickelte. Man kann die Quellen der Goetheschen Idee in der Tat schon bis in diese Zeit zurück verfolgen, da sich die deutsche Literatur, die jüngere Romantik besonders, ganz auf sich selbst zurückzuziehen begann, nur noch aus ihren eigenen, nationalen Quellen schöpfen wollte und sich jedem fremden Einstrom versagte. Es war die Zeit, da sich der Begriff und das Wort « Nationalliteratur » bildete. Damals bereits sah Goethe es als seine Sendung an, sein Volk nachdrücklich daran zu erinnern, was es seit je den fremden Völkern schuldig geworden sei und ihnen noch täglich verdanke. Die Gründung seiner Zeitschrift « Kunst und Altertum » im Jahre 1816 hatte wohl in erster Linie diesen Zweck. Denn schon von Anfang an stand sie im Dienste der Weltliteratur, wenn auch das Wort noch nicht geprägt war, und sofort setzte Goethe in dieser Zeitschrift einen Kampf fort, den er schon 1813 begonnen hatte: gegen den « Purismus » nämlich, die Reinigung der deutschen Sprache von allen fremden Elementen, was ja seltsamerweise mit diesem Fremdwort « Purismus » bezeichnet wurde. Mehr als einmal, so

hatte er schon 1813 in einem Brief geschrieben, habe er die Erfahrung gemacht, daß es eigentlich geistlose Menschen seien, welche auf die Sprachreinigung mit so großem Eifer dringen «Denn da sie den Wert eines Ausdrucks nicht zu schätzen wissen, so finden sie gar leicht ein Surrogat, welches ihnen ebenso bedeutend scheint.» In seiner Zeitschrift «Kunst und Altertum» nahm er nun auch öffentlich Gelegenheit, seine Stimme gegen den «Purismus» zu erheben, wobei er sich übrigens auf einen Schweizer, Karl Ruckstuhl, berief, der in einem Artikel «Von der Ausbildung der deutschen Sprache in Beziehung auf neue, dafür angestellte Bemühungen» vor dem unersetzlichen Schaden gewarnt hatte, der einer Nation zugefügt werden kann, wenn man ihr selbst mit redlicher Überzeugung und aus bester Absicht eine falsche Richtung gibt, wie es jetzt mit der deutschen Sprache geschieht. Hieran anschließend entwickelte nun Goethe seine Idee, wie der Deutsche nichts Wunderlicheres tun könne, als sich in seinem Kreis zu beschränken und sich einzubilden, daß er von eigenem Vermögen zehren könne, uneingedenk alles dessen, was er fremden Völkern verdanke. Die Zeit müsse kommen, wo der Deutsche wieder frage, auf welchen Wegen es seinen Vorfahren wohl gelungen sei, die deutsche Sprache auf den hohen Grad von Selbständigkeit zu bringen, dessen sie sich jetzt erfreut. Es ist wohl nichts bequemer als von dem Inhalt abzusehen und auf den Ausdruck zu passen. Der geistreiche Mensch aber knetet seinen Wortstoff, ohne sich zu bekummern, aus was für Elementen er besteht, der geistlose hat gut rein sprechen, da er nichts zu sagen hat. Wie sollte er fühlen, welches kummerliche Surrogat er an der Stelle eines bedeutenden Wortes gelten läßt, da ihm jenes Wort nie lebendig war, weil er nichts dabei dachte. Welche Bereicherung hat doch die deutsche Sprache in jenen Zeiten empfangen, als lateinisch noch die Weltsprache war, in der sich die Nationen untereinander verstanden, und welche wohlthätigen Wirkungen gingen von Italien und Frankreich auf die deutsche Sprache und Dichtung aus. «Die Gewalt einer Sprache», heißt es ein andermal, «ist nicht, daß sie das Fremde abweist, sondern daß sie es verschlingt.» Ein Gedicht «Die Sprachreiner» lautet:

Gott Dank ! daß uns so wohl geschah,  
Der Tyrann sitzt auf Helena !  
Doch ließ sich nur der eine bannen,  
Wir haben jetzo hundert Tyrannen.

Die schmieden, uns gar unbequem,  
 Ein neues Kontinental-System.  
 Teutschland soll rein sich isolieren,  
 Einen Pest-Cordon um die Grenze fuhren,  
 Daß nicht einschleiche fort und fort  
 Kopf, Körper und Schwanz von fremdem Wort.  
 Wir sollen auf unsern Lorbeern ruhn,  
 Nichts weiter denken als was wir tun. (1816)

Zu gleicher Zeit hat Goethe dagegen protestiert, daß man aus falsch verstandenem Nationalismus die Erlernung fremder Sprachen für unnötig erkläre oder gar verbieten wolle und es für die Pflicht jedes echten Vaterlandsfreundes proklamiere, sich über die kummerliche Beschränkung eines erkaltenden Sprachpatriotismus zu erheben und vielmehr für die Ausbreitung fremder Sprachen zu sorgen, weil keine höhere Kultur, Wissenschaft und Dichtkunst, und keine weltmannische Bildung ohne sie gedeihen kann. Das alles ist wie ein Symbol dafür, daß Goethes Weltliteraturidee sich im Gegensatz zu dem übersteigerten Nationalismus des nachnapoleonischen Deutschland gebildet hat und auch sein Gegengewicht sein wollte.

Als man im Jahre 1808, also mitten in der Zeit der Napoleonischen Fremdherrschaft, mit dem Plan zu einem lyrischen Volksbuch, welches die besten Gedichte der deutschen Literatur gesammelt in die Hand des deutschen Volkes legen sollte, an Goethe herantrat und um seinen Rat und seine Mitherausgeberschaft bat, da war Goethes einziger Rat, auch deutsche Übersetzungen aus fremden Literaturen darin aufzunehmen. Denn bedenkt man, daß so wenig Nationen, besonders keine neueren, Anspruch an absolute Originalität machen können, so brauche sich der Deutsche nicht zu schämen, der seiner Lage nach in den Fall kam, seine Bildung von außen zu erhalten, und besonders, was Poesie betrifft, Gehalt und Form von Fremden genommen hat. Ist doch das fremde Gut unser Eigentum geworden. Was also durch Übersetzung oder durch innigere Behandlung unser geworden, sollte berücksichtigt werden, ja, man müßte ausdrücklich auf Verdienste fremder Nationen hinüberweisen. Übersetzungen sind ein wesentlicher Teil unserer Literatur. Jedes Fach bleibt lückenhaft, wenn man diese Einwirkung nicht beachtet. Was aber wäre von fremdem Gut in unser Werk aufzunehmen? Denn alles von Bedeutung ist übersetzt oder zu übersetzen. Was aus allen Zeiten und Orten für Menschen aller Zeiten und Arten

wichtig war. Was dem Gebildeten wie dem Ungebildeten zusagt, diesem als neu, jenem als ewig sich erneuernd. Auf diesem Punkt vereinigen sich alle Wege der Kultur.

So dachte und wirkte also Goethe in der Zeit der Napoleonischen Fremdherrschaft wie nach den Befreiungskriegen und wollte die drohende Gefahr des geistigen Autarkismus bannen. Ja, dieses ganze Europa, mit seinen Völkerschlachten, Machtkämpfen und Abschließungstendenzen, seinem Nationalismus und seiner Politisierung des Menschen wurde Goethe damals so unertraglich, daß er in diesem allzu engen und dumpfen Raum nicht mehr atmen zu können meinte. Er brauchte Öffnung, Welt, und so floh er im Geiste aus dem europäischen Raum nach Osten, in das Land des persischen Sängers Hafis. Die Frucht dieser geistigen Weltreise war der «West-östliche Divan». Aber man darf gewiß auch sagen, daß sie die Frucht der Weltliteraturidee bedeutend gefordert hat. Denn nicht nur, daß Goethe die verjüngende, ja wahrhaft Wiedergeburt bereitende Kraft der Öffnung fremdem Geiste gegenüber mit tiefer Dankbarkeit erlebte, als Mensch und Dichter, daß er in der seligen Hingebung an ein anderes, fremdes Leben die Bedingung eigener Lebenserneuerung erfuhr.

Vom Allgefühl und Einheitsgefühl des Ostens durchdrungen ging ihm im «West-östlichen Divan» auch die höhere Einheit der Völker wie der Erdteile auf

Gottes ist der Orient !  
Gottes ist der Okzident !  
Nord- und südliches Gelände  
Ruht im Frieden seiner Hande.

Aber schon um die Jahrhundertwende hatte Goethe im Widerstand gegen die deutsche Romantik, welche an Stelle der klassischen, allgemein menschlichen Kunst Weimars eine vaterlandisch-nationale forderte und pflegte, in seiner Zeitschrift «Propyläen» bei der Stellung einer Preisaufgabe für das Jahr 1801 geschrieben: Das allgemein Menschliche wird durchs Vaterlandische verdrängt. «Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören wie alles Gute der ganzen Welt an, und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefordert werden.» Das ist im Grunde schon die ganze Idee der Weltliteratur, wie Goethe sie dann 1827 verkündigte,



und so darf man also in der Napoleonischen Zeit und in der deutschen Romantik die gleichsam negativen Quellen der Idee erkennen. Im Widerstande nämlich gegen das europäische Chaos, gegen die Zerrissenheit der Völker, die Abschließung der Nationen, den romantischen Nationalismus.

Aber man muß noch weiter zurück gehen, um zu den Urquellen zu gelangen. Denn auch Napoleon war doch erst aus der französischen Revolution hervorgegangen, und diese bereits hatte die europäischen Völker auseinander gerissen, die einzelnen Nationen in sich selbst gespalten, ja alle menschlichen Beziehungen zu zerreißen gedroht. Wenn man sich ein Bild des gesellschaftlichen Zustandes machen will, wie er in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts sogar in Weimar aussah, so braucht man nur die Ankündigung einer Zeitschrift, der «Horen» (1794) zu lesen, die von Schiller mit der edlen Absicht herausgegeben wurde, um diesem unseligen Zustand zu steuern: «Zu einer Zeit, wo das nahe Gerausch des Kriegs das Vaterland angstigt, wo der Kampf politischer Meinungen und Interessen diesen Krieg beinahe in jedem Zirkel erneuert und nur allzu oft Musen und Grazien daraus verscheucht, wo weder in den Gesprächen noch in den Schriften des Tages vor diesem allverfolgenden Damon der Staatskritik Rettung ist, mochte es ebenso gewagt als verdienstlich sein, den so sehr zerstreuten Leser zu einer Unterhaltung von ganz entgegengesetzter Art einzuladen. In der Tat scheinen die Zeitumstände einer Schrift wenig Glück zu versprechen, die sich über das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen auferlegen und ihren Ruhm darin suchen wird, durch etwas anders zu gefallen als wodurch jetzt alles gefällt. Aber je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.» Die Einladung Schillers an Goethe, bei dieser Zeitschrift mitzuarbeiten, begründete die Freundschaft zwischen ihnen, weil Goethe nun in ihm den gleichgesinnten Geist erkannte und mit ihm gemeinschaftlich zu arbeiten hoffen konnte. Goethe hat zu den «Horen» die «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter» beigezeichnet, die wirklich ganz im Dienste der Schillerschen und Goetheschen Idee standen, über die durch Politik entstandenen Klüfte zwischen den Menschen Brücken zu schlagen. In

diesen Unterhaltungen wird eine Gesellschaft von Emigranten, die vor der Französischen Revolution fliehen mußten, durch die politische Parteinahme für oder gegen die Revolution so zerspalten, daß alte Freundschaftsbande zerreißen, keine Geselligkeit mehr möglich ist, bis sie sich entschließen, die Politik aus ihren Gesprächen zu verbannen und sich nur mit allgemeinmenschlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Dingen zu unterhalten. Als die « Horen » aber nach wenigen Jahren eingingen, gründete Goethe selbst eine Zeitschrift « Die Propyläen » (1799), um in diesen Zeiten der allgemeinen Auflösung, da am Ende des Jahrhunderts der alles bewegende Dämon seine zerstörende Lust besonders auch an Kunst und Kunstverhältnissen ausübte, zu retten, was zu retten ist. Sie brachte Betrachtungen über Natur und Kunst, welche von einer Gesellschaft harmonisch gebildeter Freunde (nämlich von Goethe, Schiller und dem Schweizer Heinrich Meyer) angestellt wurden, auch Briefe von Wilhelm von Humboldt, in denen das deutsche und französische Theater, der deutsche und französische Nationalcharakter miteinander verglichen und Ausgleichung durch gegenseitige Bildung gefordert wird, ferner Übersetzungen Goethes von Diderots « Versuch über die Malerei » und Voltaire's « Mahomet », während ein Plan Goethes die « Gesinnungen der deutschen, englischen, französischen, italienischen Künstler und Liebhaber über die Kunst » miteinander zu vergleichen, leider nicht zur Ausführung kam.

Es ist die Idee der allgemeinen Menschlichkeit, in der die reine Quelle der Weltliteratur zu finden ist, einer allgemein menschlichen Kunst und Wissenschaft, welche die durch Politik und Krieg zerrissene Menschheit wieder auf einen gemeinsamen Boden führen und damit heilen und versöhnen soll, und so steht in Goethes « Propyläen » zu lesen: « Mancher wird vielleicht meinen, der Drang äußerer Umstände, die Erschütterungen der Staaten und Völker gebieten jetzt andere, ernstere Sorgen als kritische Betrachtungen über Kunstwerke anzustellen. Allein je unruhiger die Umstände von außen sind, desto wohlthuernder mag es eben darum für viele sein, sich an dem ewigen Frieden der Künste einen Augenblick zu ergötzen. »

Wo aber sind die Quellen dieser Goetheschen Friedens- und Versöhnungsidee selbst zu finden? Als Goethe den Kampf zwischen den Klassikern und Romantikern in Italien zu schlichten versuchte, schrieb er (1820): « Wenn sich über mannigfaltige Vorkommenheiten der Zeit die Menschen entzweiten, so vereinigt Religion und Poesie auf ihrem ernsten tiefern Grunde die sämtliche Welt. » Religion und Poesie !

Mit dieser Anrufung der Religion stehen wir vor der ursprünglichen Quelle der Goetheschen Versöhnungsidee. Als Goethes Gedanken ganz um die Idee der Weltliteratur kreisten und er von England her die Stimmen der Teilnahme an ihm selbst und an der deutschen Literatur vernahm, da schrieb er an Carlyle: « In dem nächsten Stucke von Kunst und Altertum denke ich mich über diese Berührungen aus der Ferne freundlich zu erklären und eine solche wechselseitige Behandlung meinen ausländischen und inlandischen Freunden bestens zu empfehlen, indem ich das Testament Johannis als das meinige schließlich ausspreche und als den Inhalt aller Weisheit einscharfe. Kindlein liebt euch ! wobei ich wohl hoffen darf, daß dieses Wort meinen Zeitgenossen nicht so seltsam vorkommen werde als den Schülern des Evangelisten, die ganz andere höhere Offenbarungen erwarteten.» Das steht in einem Brief von 1828, und Goethe war damals 79 Jahre alt, aber es ist zu zeigen, daß dieses Wort des Johannisevangeliums, auf das er hier seine Idee der Weltliteratur begründete, sein Leben lang schon sein eigenes Bekenntnis war, und daß sein Christentum sich überhaupt in dieses Wort zusammenfassen läßt. Denn nicht nur, daß er 1816 bereits an seinen Freund, den Musiker Zelter schrieb: « Leugnen will ich nicht, daß ich einsehe, am Rhein und Main die paar Sommer gut gewirkt zu haben, denn ich habe ja nur das Testament Johannis gepredigt. Kindlein liebt euch, und wenn das nicht gehen will, läßt wenigstens einander gelten.» Schon als ein junger Mensch, schon 1786 hatte er an Herder im Anschluß an ein Bekenntnis zu Spinoza geschrieben: « Aus allem diesem folget, daß ich auch das Testament Johannis aber und abermal empfehle, dessen Inhalt Mosen und die Propheten, Evangelisten und Apostel begreift. Kindlein liebt euch » Mit diesem Bekenntnis, daß sich das Christentum in dieses eine Wort des Johannes zusammenfassen lasse, steht Goethe als der Sohn des 18. Jahrhunderts da. So hatte es auch Lessing verkündigt, und es lag auch Herders « Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit » als Leitmotiv zugrunde. Wenn in diesem Werke Herders dargestellt wird, wie sich im Laufe der Jahrhunderte der « Allgemeingeist Europas », ein « gemeinschaftlich wirkendes Europa » allmählich entwickelte, und die « verstärkte gemeinschaftliche Tätigkeit der Völker » ihren unaufhaltbaren Gang fortgehe, so wird die Nahe der Goetheschen Weltliteraturidee zu Herders Humanitätsidee spürbar. Als ein Denkmal Herders, des Verkündigers der Humanität, der in gemeinsamer Tätigkeit sich zur Reinheit ihrer eingeborenen Idee entwickelnden Menschheit, ist Goethes

episches Fragment «Die Geheimnisse» (1784) entstanden, von dem Goethe selbst in späteren Jahren einmal diese Deutung gegeben hat. Der Leser sollte durch eine Art von ideellem Montserrat geführt werden und, nachdem er durch die verschiedenen Regionen der Berg-, Felsen- und Klippenhohen seinen Weg genommen, gelegentlich wieder auf weite und glückliche Ebenen gelangen. Einen jeden der Rittermonche wurde man in seiner Wohnung besucht und durch Anschauung klimatischer und nationaler Verschiedenheiten erfahren haben, daß die trefflichsten Manner von allen Enden der Erde sich hier versammeln mögen, wo jeder von ihnen Gott auf seine eigenste Weise im Stillen verehere. Der mit Bruder Marcus herumwandelnde Leser oder Zuhörer wäre gewahr geworden, daß die verschiedensten Denk- und Empfindungsweisen, welche in dem Menschen durch Atmosphäre, Landstrich, Volkerschaft, Bedürfnis, Gewohnheit entwickelt oder ihm eingedruckt werden, sich hier am Orte in ausgezeichneten Individuen darzustellen und die Begier nach höchster Ausbildung, obgleich einzeln unvollkommen, durch Zusammenleben würdig auszusprechen berufen seien. Damit dieses aber möglich werde, haben sie sich um einen Mann versammelt, der den Namen Humanus führt, wozu sie sich nicht entschlossen hatten, ohne sämtlich eine Ähnlichkeit, eine Annäherung zu ihm zu fühlen. Aus der Geschichte seines Lebens wurde sich gefunden haben, daß jede besondere Religion einen Moment ihrer höchsten Blüte und Frucht erreicht, worin sie jenem obernen Führer und Vermittler sich angenaht, ja sich mit ihm vollkommen vereinigt. Diese Epochen sollten in jenen zwölf Repräsentanten verkörpert und fixiert erscheinen, so daß man jede Anerkennung Gottes und der Tugend, sie zeige sich auch in noch so wunderbarer Gestalt, doch immer aller Ehren, aller Liebe würdig mußte gefunden haben. — Man mache nun einmal den Versuch und setze für die Repräsentanten der verschiedenen Religionen, die alle durch den einen Vermittler Humanus, durch die eine Idee der Humanität miteinander verbunden sind und zusammen in einem Geiste leben und wirken, die Repräsentanten der verschiedenen Literaturen, welche durch die zwischen ihnen allen vermittelnde Weltliteratur zu einem Ziele, der Entwicklung der Humanität zusammenwirken. es ist zwanglos möglich, was darauf hinweist, wie früh schon die ideellen Grundlagen der Weltliteraturidee gelegt waren, wie sie sich aus der Religion der Humanität entwickelte.

Wenn es aber offensichtlich ist, daß auf den «ideellen Montserrat» das Bild und die Idee des Freimaurerordens eingewirkt hat, so ist also

auch daran zu denken, daß Goethe schon 1780 in die Loge aufgenommen und, nachdem sie 1808 aus ihrem Schlummer zu neuem Leben erwacht war, ein tätig wirkendes Glied in ihr wurde. Wie Goethe die Aufgabe des Ordens ansah — womit er ihm zusammen mit Herder erst einen lebendigen Geist einhauchte —, das geht aus seinen Logenliedern und seinen Gedächtnisreden auf verstorbene Brüder hervor. Es ist ein Bund, der die Lebenden zu vereintem Wirken und wechselseitigem Aufeinanderwirken im Dienste des höchsten Zieles, der Entwicklung der Humanität aufruft; er ist die alles umschlingende, aus lebenden Elementen geflochtene Kette, in der sich der einzelne Mensch nur als tätig dienendes Glied einordnet und sein Glück nicht in seiner Besonderheit, sondern entsagend in der Ganzheit findet. Friedrich von Müller hat zur Feier der fünfzigsten Wiederkehr des Jahrestages von Goethes Eintritt in die Loge ihm bezeugt, daß niemand den Zweck des Ordens: Verbreitung einer menschlichen Gesinnung, harmonische Entfaltung und Veredlung geistiger Kräfte, mit einem Worte Humanität erfolgreicher gefordert habe als er. Er suchte stets in diesem Bunde die einzelnen Kräfte auf ein harmonisches Zusammenwirken, auf ein gemeinsam Erreichbares hinzuleiten. Die ganze Richtung seines Sinnes und Gemütes, so heißt es dann in Müllers Logenrede zur Totenfeier Goethes, machte ihn zum Freimaurer. Der Begriff, daß große und edle Zwecke nur durch ein treues Zusammenwirken vieler Gleichgesinnter erreicht werden könne, war ihm eigentümlich und ging aus seiner vollsten Überzeugung, aus seinen tiefen Studien der Geschichte und der Natur hervor. Er wußte nach seinen eigenen Worten, daß die Menschheit zusammen erst der wahre Mensch ist, und daß der einzelne nur froh und glücklich sein kann, wenn er den Mut hat, sich im Ganzen zu fühlen.

Es ist ganz klar, wie auch von diesem weltbürgerlichen Orden aus der Weg zur Weltliteratur sich auftut, die durch das Zusammen- und Aufeinanderwirken der lebenden Dichter und Schriftsteller aller Nationen die Entwicklung der Humanität befördern will. Sie ist ein Weltbund der Literaturen.

Die Quellen der Goetheschen Weltliteraturidee sind dargelegt. Es waren die rollende Zeit, das Tempo und die Leichtigkeit des modernen Verkehrs zwischen den Völkern, ihr Verständigungs- und Friedensbedürfnis nach den Napoleonischen Kriegen, der übersteigerte Nationalismus der Romantik, das europäische Chaos und nicht zuletzt das Christentum als die Religion der Humanität, wie das 18. Jahrhundert

es verstanden hatte. Aber alle Quellen, wie sie in Zeit und Volk und Überlieferung fließen, führen doch schließlich in die innerste der Quellen zurück, ohne die all jene anderen doch vergeblich geflossen waren. In den inneren Raum der Goetheschen Natur. Die Idee der Weltliteratur ist als die reife Frucht des Goetheschen Wesens überhaupt entstanden. Schiller erklärt einmal, daß Goethe der « kommunikabelste aller Menschen » gewesen sei, und diese Charakteristik bestätigt sich denn auch durch alles, was man von Goethe weiß. Kein Mensch war so wie er auf Mitteilung, Teilnahme und Empfangnis angewiesen. « Teilnahme » ist ein im Goetheschen Sprachgebrauch auffallend häufig zu findendes Wort. Er verdankte diesem innersten Bedürfnis seine eigene Bildung, und die Welt verdankt ihre Bildung, soweit sie sich von Goethe bilden ließ, dieser Goetheschen Kommunikabilität. « Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei, und besonders nicht, daß er allein arbeite; vielmehr bedarf er der Teilnahme und Anregung, wenn etwas gelingen soll. » Dieses Goethesche Wort war ein Lösungswort Goethes zu allen Zeiten seines Lebens; er hat in ihm seine eigenste Erfahrung formuliert. Dieses Bedürfnis war dermaßen tief in seiner innersten Natur verwurzelt, daß er sogar, wie er in « Dichtung und Wahrheit » erzählt, das Selbstgespräch zum Zwiegespräch umbilden mußte, das einsame Denken zur geselligen Unterhaltung wandelte, indem er nämlich, wenn er sich allein sah, irgendeine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich rief, mochte sie noch so weit in der Welt entfernt leben, und seine Gedanken sich im geistig vorgestellten Gespräch mit ihr entwickelte. Der ungeheure Briefwechsel Goethes ist nur ein sichtbar werdendes Symptom dieses innersten Bedürfnisses. Ja, seine Dichtung war, wie er es selber oft bezeugt, ein Drang, sich seinen Freunden mitzuteilen, sich zu offenbaren, zu bekennen und über alle Fernen hin Brücken zu ihnen zu schlagen. Aber eigentlich, so sagte Goethe einmal, ist der Mensch nur berufen, in der Gegenwart zu wirken. Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, still für sich zu lesen ein trauriges Surrogat der Rede. Der Mensch wirkt alles, was er vermag, auf den Menschen durch seine Persönlichkeit, und hier entspringen auch die reinsten und belebendsten Wirkungen. Was Goethe dem lebendigen Gespräch von Mensch zu Mensch verdankte, wie er besonders bei seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten ohne den Gedanken- und Beobachtungsaustausch gar nicht auskommen konnte, wie er gewohnt war, mit Freunden zusammenzuarbeiten, das hat Goethe immer wieder privat und öffentlich bezeugt.

Als er etwa mit der Farbenlehre beschäftigt war, unterhielt er sich mit Personen, denen solche Betrachtungen sonst fremd waren, von dem, was ihn soeben interessierte, und sobald ihre Aufmerksamkeit nur erregt war, bemerkten sie Phänomene, die er teils nicht gekannt, teils übersehen hatte, und berichtigten dadurch gar oft eine zu voreilig gefaßte Idee, ja, gaben ihm Anlaß, schnellere Schritte zu tun und aus der Einschränkung herauszutreten, in welcher uns eine mühsame Untersuchung oft gefangen halt. Es gilt also auch hier, was bei so vielen andern menschlichen Unternehmungen gilt, daß nur das Interesse mehrerer, auf einen Punkt gerichtet, etwas Vorzügliches hervorzu- bringen imstande ist. Als Herder seine Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit schrieb, führte Goethe tagliche Gespräche mit ihm, die nicht ohne gegenseitige Einwirkung und wechselseitigen Nutzen blieben, indem ihr wissenschaftlicher Besitz durch solchen Gedankenaustausch taglich gelautert und bereichert wurde. « Oft ist ein Wort, eine Warnung, ein Beifall, ein Widerspruch zur rechten Zeit fähig, Epoche in uns zu machen. » Der Segen des Gesprächs und der gegenseitigen Mitteilung aber wurde ihm dann erst mit voller Kraft in der Freundschaft mit Schiller zum Erlebnis, einer Freundschaft, in der sie sich aneinander hoher und hoher bildeten, in wechselseitigem Austausch ihre Ideen klärten und ihre produktive Kraft zu steigern vermochten. Besonders ging es Goethe in diesem Verhältnis auf, daß gerade die Wechselwirkung der allerverschiedensten, ja polar entgegengesetzten Geister die höchste Fruchtbarkeit besitzt. « Wir bilden uns nicht », schrieb Goethe aus dieser Erfahrung heraus in der Einleitung zu den « Propylaen », « wenn wir das, was in uns hegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler, wie jeder Mensch, ist nur ein einzelnes Wesen und wird nur immer auf Eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, insofern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Starke, und jeder wird seine eigene Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit. » Die Ergänzung also ist es, welche Goethe als den Segen einer solchen Beziehung erlebte und erfuhr, wie sie zwischen ihm und Schiller bestand, die Bildung zu menschlicher Ganzheit.

Aber noch etwas Anderes sprang als Frucht solcher Wechselwirkung und Zusammenarbeit heraus: Die Bildung zur Objektivität, zur objektiven Gültigkeit des Urteils und der Idee. Denn indem ein jeder Mensch von sich aus schicksalhaft in seiner Subjektivität befangen bleibt, kann nur durch Klarung, Reinigung und Lauterung in wechselseitigem Ideenaustausch, ja auch im Streit die objektive Wahrheit sich ergeben. Denn auch der Streit ist Gemeinschaft, nicht Einsamkeit, und die Wissenschaften, wie alles, was ein echtes, reines Fundament hat, gewinnen ebenso viel durch Streit als durch Einigkeit, ja oft mehr. Wer bescheidet sich nicht gern, so steht in Goethes Einleitung zu den « Propyläen », daß reine Bemerkungen seltener sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urteil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein größeres Gewicht legen dürfen, als insofern wir uns auf die Natur und Ausbildung unseres Geistes einigermaßen verlassen mochten. Was uns hierin eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit mehreren stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart mochte uns nur allein angehören, die uns so oft überfällt, wenn andere gerade das Gegenteil von unserer Überzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in mehreren wiederfinden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und andern nach und nach bewahrt hat. Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammenleben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß sein, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen, und daß selbst eine Richtung, die sie voneinander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammenführen wird. Das war es, was Goethe damals, als er für die « Propyläen » mit dem Schweizer Freunde Heinrich Meyer und mit Schiller in allerlebendigstem Gedankenaustausch über Natur und Kunst zusammenarbeitete, so segensreich erfuhr. Die drei Freunde hatten sich so zusammen und ineinander gesprochen, daß bei den verschiedensten Richtungen ihrer Naturen keine Diskrepanz mehr möglich war, sondern die gemeinschaftliche Arbeit nur desto mannigfaltiger werden konnte. In der Form von Gesprächen, als Zeugnis solch har-



monischer Zusammenwirkung, hat Goethe denn auch öffentlich in seinen « Propylaen » die Ideen über Natur und Kunst entwickelt, so wie sie wirklich als Früchte kollektiver Arbeit bei den Weimaraner Freunden herangereift waren, so wie überhaupt das Gespräch eine literarische Lieblingsform Goethes war und blieb, womit er sich auch als Junger Platos bekannte. Wo aber das persönliche Gespräch und der lebendige Umgang nicht möglich ist, muß das Gespräch in die Ferne, der Briefwechsel an seine Stelle treten, und es ist ja bekannt, welch ungeheuren Briefverkehr Goethe gepflegt hat, nicht nur mit Freunden, sondern besonders auch mit Naturwissenschaftlern aller Nationen. Sind uns schon, so steht in den naturwissenschaftlichen Schriften Goethes, natürliche, aufmerksame Menschen so viel zu nutzen imstande, wie allgemeiner muß der Nutzen sein, wenn unterrichtete Menschen einander in die Hände arbeiten. Schon ist eine Wissenschaft an und für sich selbst eine so große Masse, daß sie viele Menschen trägt, wenn sie gleich kein Mensch tragen kann. Es läßt sich bemerken, daß die Kenntnisse gleichsam wie ein eingeschlossenes, aber lebendiges Wasser sich nach und nach zu einem gewissen Niveau erheben, das die schönsten Entdeckungen nicht so wohl durch Menschen als durch die Zeit gemacht werden, wie denn eben sehr wichtige Dinge zugleich von zweien oder wohl gar mehreren geübten Denkern gemacht werden. Wenn also wir in jenem ersten Fall der Gesellschaft und den Freunden so vieles schuldig sind, so werden wir in diesem der Welt und dem Jahrhundert noch mehr schuldig, und wir können in beiden Fällen nicht genug anerkennen, wie nötig Mitteilung, Beihilfe, Erinnerung und Widerspruch sei, um uns auf dem rechten Weg zu erhalten und vorwärtszubringen. Daher hielt Goethe es in wissenschaftlichen Dingen schon für nützlich, jede einzelne Erfahrung, ja Vermutung öffentlich mitzuteilen und ein wissenschaftliches Gebäude nicht eher aufzuführen, bis der Plan dazu und die Materialien allgemein bekannt, beurteilt und ausgewählt sind. Etwas anders ist es natürlich mit der Kunst, und man hat daher in wissenschaftlichen Dingen gerade das Gegenteil von dem zu tun, was der Künstler nötig findet: Denn er tut wohl, sein Kunstwerk nicht öffentlich sehen zu lassen, bis es vollendet ist, weil ihm nicht leicht jemand raten noch Beistand leisten kann. Es war ganz gegen Goethes Natur, über das, was er von poetischen Plänen vorhatte, mit irgend jemand zu reden. Er trug alles still mit sich herum, und niemand erfuhr in der Regel etwas, als bis es vollendet war. Auf dem Gebiete der Kunst setzt die fruchtbar fordernde Zusammenarbeit

mit der Welt dann ein, wenn das Kunstwerk an die Öffentlichkeit getreten ist. Denn das Echo, das es findet, ist für den Künstler von großer Bedeutung. Er hat alsdann den Tadel oder das Lob zu überlegen und zu beherzigen, solches mit seiner Erfahrung zu vereinigen und sich dadurch zu einem neuen Werke auszubilden und vorzubereiten.

In einem tieferen Sinne hat Goethe sogar zwischen Künsten und Wissenschaften kaum einen Unterschied in dieser Hinsicht gelten lassen. Sie beide können der Geselligkeit nicht entbehren. Es scheint wohl, als bedürfe der Dichter nur seiner selbst und horche am sichersten in der Einsamkeit auf die Eingebung der Musen; man überredet sich manchmal, als seien die trefflichsten Werke dieser Art von einsamen Menschen hervorgebracht worden. Aber das alles ist nur ein Selbstbetrug. Denn was waren Dichter und bildende Künstler, wenn sie nicht die Werke aller Jahrhunderte und aller Nationen vor sich hatten, unter welchen sie, wie in der auserlesensten Gesellschaft, ihr Leben hinbringen und sich bemühen, dieses Kreises würdig zu werden. Was kommen für Werke zum Vorschein, wenn der Künstler nicht das edelste Publikum kennt und immer vor Augen hat. Wie anfeuernd war bei den alten Griechen der edle Wettkampf, der einen jeden nötigt, mit der äußersten Anstrengung das zu leisten, dessen unsere Natur fähig ist. Der Wunsch nach Beifall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas Höherem anzulocken. So wenig er auch bestimmt sein mag, andere zu belehren, so wünscht er doch, sich denen mitzuteilen, die er sich gleichgesinnt weiß, deren Anzahl aber in der Breite der Welt zerstreut ist. Er wünscht sein Verhältnis zu den ältesten Freunden wieder anzuknüpfen, mit neuen es fortzusetzen und in der letzten Generation sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen. Er wünscht der Jugend die Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrt, und, indem er die Urteile der gegenwärtigen Zeit bemerkt und nutzt, das Andenken früherer Bemühungen zu erhalten.

An dieser Stelle ist einer Goetheschen Eigenschaft zu gedenken, ohne die seine Persönlichkeit und seine Tätigkeit, besonders die wissenschaftliche, gar nicht zu verstehen ist, nämlich der Dankbarkeit. Goethe selbst hat ganz offen bekannt, daß er wohl von Natur so wenig dankbar sei als irgendein Mensch, daß man aber die Dankbarkeit durch Selbsterziehung und Gewohnheit in sich ausbilden, lebendig halten und zum Bedürfnis machen könne, und dieses habe er getan, so daß er bei allem, was er besitze, sich immer erinnere, wie er dazu gelangt sei

und von wem er es erhalten habe. Er wußte genau, wem er etwas schuldig geworden war, und es war ihm Bedürfnis und Freude, seinen Dank dafür auch öffentlich abzustatten. Wenn man besonders seine naturwissenschaftlichen Schriften liest, aber auch seine selbstbiographischen, so wird man auf Schritt und Tritt dieser dankbaren Erinnerung an Geister der Vergangenheit, weit mehr aber noch an die mit ihm lebenden Zeitgenossen, ob ältere, gleichaltrige oder jüngere, begegnen, denen er irgend etwas für seine eigene Bildung und Bereicherung zu danken hatte, durch die er sich in irgendeiner Hinsicht gefordert fühlte. Diese Dankbarkeit ruhte zutiefst auf der Goetheschen Welt-offenheit und seiner immer bereiten Bildsamkeit, die ihm bis in sein höchstes Alter eigen blieb, und die sich ihm zu der klaren Erkenntnis verdichtete, daß jeder Mensch, auch der größte und schöpferischste, als ein kollektives Wesen zu verstehen sei. So wie der Mensch geboren wird, fangt die Welt an auf ihn zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Wir bringen wohl Fähigkeiten mit, aber unsere Entwicklung verdanken wir tausend Einwirkungen einer großen Welt, Natur und Kunst und Wissenschaft und Gesellschaft, aus der wir uns aneignen, was wir können, und was unserem Wesen gemäß ist. Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind. Selbst das größte Genie wurde nicht weit kommen, wenn es alles nur sich selbst verdanken wollte. Originalität ist nur ein verführerischer und irreleitender Traum. Ja, Goethe erklärte einmal, wenn ein Künstler, der sich für ein Original halt, nur an den Wänden des Goetheschen Zimmers vorüberginge und auf die Handzeichnungen der großen Meister, die dort hingen, nur fluchtige Blicke werfe, er müßte, wenn er überhaupt Genie hatte, als ein Anderer und Hoherer von dannen gehen. Er selbst verdanke den Griechen, den Franzosen und Englandern Unendliches, aber damit seien die Quellen seiner Kultur noch keineswegs erschöpft, und es würde ins Grenzenlose gehen, sie alle zu nennen. Worauf es ankomme und was man wirklich sein Eigentum nennen könne, sei die Energie und der Wille, sei die Seele, die das Wahre liebt und es aufnimmt, wo sie es findet, sei die Kraft und die Neigung, die Bildungsmittel der Welt an uns heranzuziehen und unsern höheren Zwecken dienstbar zu machen, zu sehen und zu hören, zu unterscheiden und zu wahlen, und was man empfing, mit eigenem Geiste zu beleben und zur Einheit zu gestalten. Was der Mensch auch von außen empfangen, schade seiner eingeborenen Individualität nichts, tue seiner eigentlichen Grundbestimmung, dem-

jenigen, was man Charakter nennt, nicht den mindesten Eintrag, sondern starke und erhebe ihn vielmehr. Denn nicht allein das, was mit uns geboren ist, sondern auch das, was wir erwerben können, gehört uns an, und wir sind es. Es wird nun klar sein, warum Schiller von Goethe sagen konnte, daß er der kommunikabelste aller Menschen sei.

Wenn man nun aber die äußere Situation, den ganzen Lebensraum sich vergegenwärtigt, in welchem Goethe mit solcher Empfangnisfähigkeit und solchem Empfangnisbedürfnis und auch mit solchem Mitteilungs- und Echobedürfnis zu leben verurteilt war, so kommt einem die ganze Tragik des Goetheschen Daseins zum Bewußtsein. Denn wie wenig Möglichkeiten waren ihm gegeben, diesem innersten Drang genug zu tun. Gewiß, er hatte Freunde und Gesinnungsgenossen, mit denen er in fruchtbarem Gedankenaustausch, in gegenseitiger Wechselwirkung aufeinander leben konnte, Herder und Schiller, Graf Reinhard, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Meyer und Zelter und manche andere noch. Er konnte Gespräche mit ihnen führen und Briefe mit ihnen tauschen. Aber es waren doch nur einzelne Glucksfälle in seinem Leben, und er fühlte schmerzlich, wie schwer und einsam doch sein Bildungsweg ging, und welche Möglichkeiten zu gemeinsamer Arbeit mit seinen deutschen Zeitgenossen ihm verschlossen blieben. Es ist geradezu erschreckend, von ihm zu hören, daß der Wilhelm Meister belege, «in welcher entsetzlichen Einsamkeit er verfaßt worden, bei seinem stets aufs Allgemeinste gerichteten Streben», und wie sein Werther, ja überhaupt seine ganze Dichtung dadurch zu verstehen sei, daß er durch den völligen Mangel eines deutschen Gemeinschaftslebens in sich selbst hinein getrieben worden sei und alles nur aus sich habe schöpfen müssen. Der schmerzliche Hinweis auf die Einsamkeit seines Weges findet sich bei ihm von seiner Jugend bis in sein spätes Alter, und er ging immer wieder den Gründen solcher Einsamkeit nach, in der nicht nur er, sondern der deutsche Dichter überhaupt leben mußte. Er fand sie darin, daß es keine gemeinsame, feste und bindende Tradition gab, die er organisch hatte fortbilden können, keine geistige Übereinstimmung und Einheit der Nation. Es gab nirgends einen Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung, wo sich die Schriftsteller zusammenfinden und in einer Art, in einem Sinne und in gegenseitiger Berührung sich ausbilden konnten, so wie ihn Frankreich in Paris besaß. Alles war dezentralisiert und anarchisch. In den Horen von 1795 steht ein Aufsatz Goethes «Literarischer Sansculottismus», in welchem er ein Bild dieses Zustandes entwirft und die trostlosen

Umstände darlegt, unter denen die besten deutschen Schriftsteller arbeiten mußten. Ein klassischer Nationalautor kann nach Goethe nur entstehen, wenn er eine bindende Tradition, eine geistige Übereinstimmung, eine hohe und einheitliche Gesamtkultur seines Volkes vorfindet, so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird. Eine solche Kultur aber gab es nicht, und so auch keine Gelegenheit, ihr die Eigenheiten seines originellen Genius zu unterwerfen. Zerstreut geboren, höchst verschieden erzogen, meist nur sich selbst und den Eindrücken ganz verschiedener Verhältnisse überlassen, mußte jeder deutsche Schriftsteller seinen einsamen Weg gehen und ohne Hilfe und Teilnahme sich auszubilden versuchen, so gut es ihm möglich war. Goethe aber schaute noch tiefer und kam zu der Erkenntnis, daß dies keineswegs etwa nur an der äußeren, politischen und sozialen Zersplitterung Deutschlands liege, sondern daß diese erst eine Folge des deutschen Nationalcharakters sei, und daß der deutsche Dichter und Wissenschaftler es im Grunde gar nicht anders wolle. Denn jeder von ihnen will ein Original sein, unabhängig von den Bemühungen seiner Vorfahren und Zeitgenossen. Er will keinen gebahnten Weg gehen, sondern sich seinen eigenen suchen. Jeder will nur sich selbst mit all seiner Eigenheit zum Ausdruck bringen, jeder seine eigene Sprache sprechen, jeder von vorn beginnen, als hätte es vor ihm noch nichts gegeben, als gäbe es nichts neben ihm. Das nennt er die persönliche Freiheit, die ihm auf allen Gebieten, in Religion und Kunst und Wissenschaft als das begehrenswerteste Gut erscheint. Niemand ist zu gemeinsamer Arbeit bereit, ja nicht einmal zur Anerkennung fremden Verdienstes. Jeder steht dem anderen im Wege, und wie der deutsche Schriftsteller sich von keiner Gesellschaft tragen läßt, so will er auch gar nicht zu einer Gesellschaft, einem Publikum sprechen, zufrieden, wenn er sich selbst genug getan hat. Die deutsche Poesie ist die Poesie einer verzettelten Nation oder, wenn man es glimpflicher ausdrücken will, «Poesie von Individuen zu Individuen». «Ich sehe», schreibt Goethe einmal, «so viel Jahre als ein Mitarbeitender zurück und beobachte, wie sich wo nicht aus widerstreitenden doch heterogenen Elementen eine deutsche Literatur zusammenstellt, die eigentlich nur dadurch Eines wird, daß sie in einer Sprache verfaßt ist, welche aus ganz verschiedenen Anlagen und Talenten, Sinnen und Tun, Urteilen und Beginnen nach und nach das Innere des Volks zu Tage fördert.» Goethe verkannte natürlich nicht, daß diese Eigenheit auf einem Vorzug beruht, den die Nation besitzt und dessen sie sich wohl rühmen darf, daß

namlich vielleicht in keiner anderen so viel vorzugliche Individuen geboren werden und neben einander existieren. Er stimmte auch durchaus dem französischen Schriftsteller Guizot darin zu, daß es die Tat der Germanen gewesen sei, den Völkern die Idee der persönlichen Freiheit gebracht zu haben. Aber die babylonische Verwirrung, welche durch die Übertreibung des deutschen Individualismus entstand, die Einsamkeit und Isolierung der deutschen Schriftsteller, die es zu keiner deutschen Gesamtkultur kommen ließ, schien ihm doch der wesentlichste Schaden des deutschen Geisteslebens zu sein und ein schweres Schicksal für den, der nach geistiger Gemeinschaft verlangt. Goethe hat diesem deutschen Bilde denn auch immer das Gegenbild Frankreichs als ein Vorbild gegenübergestellt, dieser von Natur geselligen Nation, die sich in ihrer Hauptstadt einen Mittelpunkt des geistigen Lebens geschaffen hat, in welchem die Dichter, Schriftsteller, Künstler und Gelehrten, von einem Sinne durchdrungen, sich in gemeinsamer Arbeit, in persönlichem Verkehr, in fruchtbarstem Gedankenaustausch, in wechselseitiger Bildung und spornendem Wettstreit gegenseitig in ihren Leistungen steigern. Er hat das hohe Niveau der französischen Gesamtkultur, wenn sie auch nicht so viele und große Individuen besitzt, auf diese gesellige Zusammenarbeit der Zeitgenossen und auf ihre Bindung an eine gemeinsame Tradition zurückgeführt. Das ewige und höchste Vorbild aber blieb ihm doch das antike Griechenland, in welchem die Höhe der allgemeinen Volkskultur sich mit der Fülle und Größe der Persönlichkeiten harmonisch zusammenfand, und der durchgehende, einheitliche Charakter ihrer Literatur und Kunst den Genien keinen Abbruch tat. Man wird es nun verstehen, warum die Goethesche Situation in seinem Volk und seiner Zeit eine wahrhaft tragische zu nennen ist, und daß, wenn Goethe bei jeder Gelegenheit auf die Fruchtbarkeit und den Segen gemeinschaftlicher Arbeit hinwies und immer wieder auf die Schwere seines eigenen, einsamen Weges aufmerksam machte, er damit zum Mahner und Erzieher seines Volkes werden wollte. Er glaubte ihm etwa den größten Dienst zu leisten, wenn er in seinem selbstbiographischen Werk «Dichtung und Wahrheit» zeigte, wie immer in Deutschland eine Folgezeit die vorhergehende zu verdrängen und aufzuheben suchte, anstatt ihr für Anregung, Mitteilung und Überlieferung zu danken. Aber mit Mahnung, Hinweis, Bekenntnis war seine Sendung nicht erschöpft. Er ging an die Verwirklichung, indem er aus seinem Weimarer Kreis ein Vorbild deutscher Geselligkeit zu schaffen versuchte,

das um ihn selbst als Mittelpunkt kreiste. Es hatte gewiß schon vorher in der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte Versuche zu Kreisbildungen gegeben, und Goethe selbst hat in seinen Tag- und Jahreshäften ihrer mit Anerkennung gedacht, ja auch wohl zugegeben, daß überhaupt dem besten Teil der Nation im 18. Jahrhundert schon ein Licht aufgegangen war, daß es so nicht weiter gehen könne. Sehr viele waren zugleich von demselben Geist ergriffen, sie erkannten die gegenseitigen Verdienste, sie achteten einander, fühlten das Bedürfnis, sich zu verbinden, sie suchten, liebten sich, und dennoch konnte keine Einigung entstehen, weil das allgemeine Interesse zu vage und unbestimmt war und es an Richtung fehlte. Daher zerfiel der große, unsichtbare Kreis in kleinere, meist lokale, die wohl manches hervorbrachten, aber eigentlich isolierten sich die bedeutenden Geister dadurch immer mehr und mehr. Solche geistig-literarischen Kreise bildeten sich etwa, ohne persönlich gegenwärtige Berührung, einfach durch gemeinsame Verehrung, um Klopstock und um Wieland, während es um Herder oder Gleim, und um den jungen Goethe selbst in Straßburg, Darmstadt, Wetzlar, Frankfurt, zu persönlich lebhaften Gemeinschaften kam, und so hatten sich nach Goethes Ausdruck « kleine Welt-systeme » gebildet. Aber sie hatten, wie gesagt, keinen Zusammenhang untereinander und verstärkten damit die Isolierung eher mehr, als daß sie aus ihr heraushalfen. Da sollte nun Weimar eine Keimzelle deutscher Geistesgemeinschaft werden, ein Mittelpunkt, dessen Kreis, zuerst begrenzt, sich weiter und weiter ausdehnen sollte. Man macht sich von Weimar kein richtiges Bild, wenn man dies nicht sieht, daß hier ein höchst bewußter, ja ein organisatorischer Geist am Werke war, das Vorbild deutscher Geselligkeit zu schaffen. Goethe hat 1791 in Weimar eine Freitagsgesellschaft gegründet, deren einziger Zweck es war, daß ihre Mitglieder sich von dem Mitteilung machten, was jeden gerade beschäftigte, es besprachen und beurteilten und im Gedankenaustausch klärten und forderten, ob es sich nun um Kunst oder Wissenschaft handelte. Das Thema der Rede, mit der Goethe diese Gesellschaft eröffnete, war die Notwendigkeit und der Segen der geselligen Zusammenarbeit in Wissenschaft und Kunst. Als Schiller nach Weimar gekommen war, bildete sich eine neue Gesellschaft, für deren regelmäßige Zusammenkünfte Goethe und Schiller nach dem Vorbild der antiken Skolien « gesellige Lieder » dichteten, die gemeinsam gesungen wurden und alle Mächte feierten, welche die Menschen zur Gemeinschaft binden können. Aber die Weimaraner gingen auch schon über ihren

Zirkel hinaus und suchten für ihre geselligen Bestrebungen einen weiteren Kreis zu gewinnen, ja, die deutschen Künstler überhaupt und das deutsche Publikum zu solcher Gemeinschaft zu erziehen. Die Vereinigung der Weimarischen Kunstfreunde, die von Goethe, Schiller und dem Schweizer Heinrich Meyer gebildet wurde, stellte jährlich Preisaufgaben für die bildenden Künstler Deutschlands. einen gleichen Gegenstand — meist aus der griechischen Mythologie — darzustellen, um dadurch die zerstreuten Künstler in edlem Wettkampf zu einem Zweck zu vereinigen und ihrer Isolierung zu entreißen, und auch für die beste Komödie wurde ein Preis ausgesetzt. Für die «Horen» suchte Schiller die verdienstvollsten Geister Deutschlands als Mitarbeiter zu einem fortlaufenden Werke zu gewinnen, so daß er sich in der Ankündigung nur als Sprecher der achtungswürdigen Gesellschaft bezeichnete, die sich zur Herausgabe dieser Schrift vereinigt hat. Da sich aber, so heißt es weiter, «die hier erwähnte Sozietät keineswegs als geschlossen betrachtet, so wird jedem deutschen Schriftsteller, der sich den notwendig gefundenen Bedingungen des Instituts zu unterwerfen geneigt ist, zu jeder Zeit die Teilnahme daran offen stehen». In den «Propyläen» schuf dann Goethe das erzieherische Denkmal geistiger Zusammenarbeit, indem die Veröffentlichungen dieser Zeitschrift, die sich denn auch gern in der Form des Gesprächs gaben, ausdrücklich als Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundener Freunde über Natur und Kunst, als Resultate des Ideenaustauschs von geistigen Genossen hervortraten, die sich gemeinsam zu Künsten und Wissenschaften auszubilden strebten. «Bei Künsten und Wissenschaften aber», so heißt es in Goethes Einleitung zu den «Propyläen», «ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältnis zu dem Publikum ebenso günstig, als es ein Bedürfnis wird. Was man irgend Allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der Einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife.» Die «Propyläen» wollten also den Weimaraner Kreis mit dem deutschen Lesepublikum in Verbindung bringen und dessen so zerteiltes Interesse durch den gemeinsamen Anteil an solchen vereinten Bestrebungen der Weimaraner sammeln und konzentrieren. Wo dann in Zukunft Goethe auch in anderen Städten Deutschlands ähnliche Kreisbildungen zu wissenschaftlichen oder künstlerischen Zwecken bemerkte, wie sie sich wirklich nach dem Vorbild Weimars bildeten, etwa die Gesellschaft von Kunstfreunden in Frankfurt, aber auch weit über die Grenzen Deutschlands hinaus



in den europäischen Ländern und auch über Europa hinaus, da setzte er sich mit ihnen in Beziehung und regte Gedanken- und Schriftenaustausch an. « Dem Freunde der Wissenschaften », so schrieb er einmal nach Batavia, « kann nichts erfreulicher sein, als daß sich überall in der weiten Welt Genossenschaften bilden, welche in ihrem Kreise aufmerksam auf die unendlich mannigfaltige Natur, sich wieder mit andern in Gemeinschaft setzen, welche an ihrer Stelle gleiche Pflichten sich auferlegt haben. » So sollte gleichsam durch Berührung der verschiedenen Kreise allmählich ein einziger und immer wachsender entstehen, so wie die Kreise auf einem Wasser bei gegenseitiger Berührung zu einem Kreis ineinander fließen. Indem aber der spätere Goethe sich nicht nur mit deutschen, sondern mit europäischen, ja auch mit außereuropäischen Gesellschaften der Kunst und Wissenschaft in Beziehung setzte, kann man sehen, wie er den deutschen Geisteskreis allmählich zu einem Weltkreis zu erweitern und die deutsche Literatur, die dichterische wie die wissenschaftliche, zu den andern Literaturen Europas und der Welt in Beziehung zu setzen suchte, wie also endlich sein ursprünglich in Weimar und für Weimar begonnener Vereinigungsversuch in die Idee der Weltliteratur mündete. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens, 1823, durfte Goethe zu einem fremden Gaste sagen, daß Weimar eine Gesellschaft besitze, die den besten aller großen Städte gleichkomme. « Es gehen von dort die Tore und Straßen nach allen Enden der Welt. » Aus diesen Worten kann man entnehmen, daß der Weimarer Kreis, dieses kleine Welt-system, zu einem allgemeinen gewachsen war. Wenn es zuerst ein Kreis um Goethe war, ausstrahlend aus dem innersten Kern der Goetheschen Natur, seiner Kommunikabilität, so hatte sich der Kreis organisch weiter und weiter ausgedehnt, ohne etwa das eine, immer gleiche Zentrum, Goethe, zu verlieren, und was zuerst nur Weimaraner, dann deutsche Literatur gewesen war, das endete in Weltliteratur. Ganz kurz vor seinem Tode, 1831, hat Goethe einmal zur Feier der Einweihung des Weimarschen Lesemuseums ein Promemoria verfaßt: « Epochen geselliger Bildung », das dem Kanzler von Müller als Grundlage für ein Festgedicht oder eine Rede dienen sollte. Es lautet so:

# I.

« In einer mehr oder weniger rohen Masse entstehen enge Kreise gebildeter Menschen; die Verhältnisse sind die intimsten, man vertraut

nur dem Freunde, man singt nur der Geliebten, alles hat ein hausliches Familienansehen. Die Zirkel schließen sich ab nach außen und müssen es tun, weil sie in dem rohen Elemente ihre Existenz zu sichern haben. Sie halten daher auch mit Vorliebe auf die Muttersprache, man nannte mit Recht diese Epoche

die idyllische.

## II.

Die engen Kreise vermehren sich und dehnen sich zugleich weiter aus, die innere Zirkulation wird lebhafter, den fremden Sprachen verweigert man die Einwirkung nicht, die Kreise bleiben abgesondert, aber nähern sich und lassen einander gewahren. Ich wurde diese Epoche nennen

die soziale oder civische.

## III.

Endlich vermehren sich die Kreise und dehnen sich von innen immer weiter aus, dergestalt, daß sie sich berühren und ein Verschmelzen vorbereiten. Sie begreifen, daß ihre Wünsche, ihre Absichten dieselben sind, aber sie können die Scheidegrenzen nicht auflösen. Sie mag einstweilen heißen

die allgemeinere.

## IV.

Daß sie aber universell werde, dazu gehört Glück und Gunst, deren wir uns gegenwärtig rühmen können. Denn da wir jene Epochen seit vielen Jahren treulich durchgefordert, so gehört ein höherer Einfluß dazu, das zu bewirken, was wir heute erleben: die Vereinigung aller gebildeten Kreise, die sich sonst nur berührten, die Anerkennung Eines Zwecks, die Überzeugung, wie notwendig es sei, sich von den Zuständen des augenblicklichen Weltlaufs im realen und idealen Sinne zu unterrichten. Alle fremden Literaturen setzen sich mit der einheimischen ins Gleiche, und wir bleiben im Weltumlaufe nicht zurück.»

So hat Goethe hier die gesamte Entwicklung, die er selbst nicht nur miterlebt, sondern geführt und gefordert hatte, zusammengefaßt und als organisches Wachstum dargestellt. Der Weimaraner Kreis von einigen gleichstrebenden Geistesgenossen entwickelte sich und wuchs

zu einer geistigen Genossenschaft der europäischen Völker. Die literarische Zusammenarbeit der Weimaraner wurde zur kollektiven Arbeit der europäischen Literaturen. Die harmonische Ergänzung, die so polare Geister wie Goethe und Schiller durch wechselseitige Bildung an sich erfahren hatten, wurde zur harmonischen Ergänzung Frankreichs durch Deutschland, Deutschlands durch Frankreich. Das persönliche Gespräch, der Gedankenaustausch zwischen den erlauchten Geistern Weimars wurde zu einem Weltgespräch, einem Gedanken- und Guter Austausch zwischen den Nationen. Denn nichts anderes ist ja die Weltliteratur, die sich wirklich in Goethes späterer Lebenszeit entwickelte, und die nur die weltweite Ausdehnung jenes kleinen Kreises um Goethe war. Denn Goethe blieb auch der Mittelpunkt, um den die europäischen Literaturen kreisten, und Weimar wurde die geistige Hauptstadt Europas. Die Schriftsteller aller Nationen bekannten sich zu Goethe, verehrten ihn als ihren geistigen Vater, als Oberhaupt des europäischen Geisteslebens, und Weimar war der Ort, nach dem nicht nur Briefe und Widmungen der europäischen Autoren gingen, sondern wohin sie auch persönlich pilgerten. Das Goethehaus in Weimar wurde der sammelnde Raum, in dem sich Schriftsteller aller Nationen, Frankreichs, Englands, Amerikas, Italiens, Skandinaviens, Rußlands, Polens, begegneten. Das kleine Weltsystem, der Mikrokosmos Weimar, war zum großen Weltsystem, zum Makrokosmos, geworden, in dem die Planeten der geistigen Welt um den Fixstern, die Sonne Goethe, kreisten.

## *Geschichte*

Goethes Idee der Weltliteratur war keineswegs nur eine Forderung, die er erhob, daß sie sich bilden solle, oder nur eine prophetische Schau, daß sie sich bilden werde. Die Idee gestaltete sich vielmehr aus Goethes Erlebnis und Erfahrung, daß sich wirklich eine Weltliteratur in seiner Zeit zu bilden im Begriffe sei. Die Idee war im Grunde nur die Deutung und Formulierung eines sehr realen, historischen Prozesses, dem Goethe beiwohnte, den er mit hochster Aufmerksamkeit verfolgte, und der ihm sagte, daß ein neues Zeitalter der Literatur im Anbruch sei. Da aber für Goethe nichts lebendig gegenwärtig war, was er nicht selbst und an sich selbst erlebte und erfuhr, so bildete sich seine Weltliteraturidee auch aus dem Erlebnis heraus, daß er selbst seine Bildung so vielen fremden Literaturen verdankte, durch sie zu dem erzogen wurde, der er war, und daß er selber umgekehrt eine führende, befruchtende, wandelnde Macht in allen Literaturen Europas wurde. Das junge Europa huldigte ihm als ihrem Führer und geistigen Oberhaupt. Dies selbst erfahrene Phänomen wurde für Goethe das Zeichen dafür, daß die deutsche Literatur jetzt nicht mehr nur die empfangende und sich an anderen Literaturen bildende, von diesen aber verachtete und übersehene war, sondern daß sie nun selber gebend, führend, wandelnd in die Entwicklung der europäischen Literaturen eingriff, und zwar eine segensreich verjüngende, erfrischende Wirkung auf das alt und mude gewordene Geistesleben Europas übte.

Wenn Goethe nun immer von einer sich ankundigenden, anmarschierenden, zu fordernden, sich bildenden, zu erhoffenden Weltliteratur sprach, so muß man die Frage stellen, ob Weltliteratur in Goethes Sinn sich denn wirklich erst in seiner Zeit zu entwickeln begann, mit welchem Rechte Goethe dies angenommen hat. Daß es im Mittelalter und in der Zeit des Humanismus eine Weltsprache gegeben hat, das Latein, in der nicht nur die Gelehrten aller Nationen sich miteinander verstanden und Gedankenaustausch pflegten, sondern in der auch eine über-nationale Dichtkunst entstand, das wird wohl im Goetheschen Sinne nicht als Weltliteratur anzusprechen sein, wenn auch Goethe selbst auf die segensreiche Wirkung der lateinischen Weltsprache für die

geistigen Beziehungen in Europa nachdrücklich hingewiesen hat, um damit dem sprachlichen « Purismus » zu begegnen. Aber erstens war der Kreis, der diese Sprache schreiben, sprechen und verstehen konnte, denn doch nur auf die gelehrte Welt beschränkt, und zweitens soll ja doch die Weltliteratur nicht eine farblos einheitliche sein, sondern ein lebendiges Gespräch zwischen den Nationen, die ihre Eigentümlichkeit dadurch nicht verlieren, sondern sich nur in gegenseitiger Bildung aneinander allgemein menschlich lautern und reinigen und einander dulden lernen sollen. Goethe sah wohl in der Antike ein allgemeines und für alle Literaturen gultiges Vorbild. Als er Eckermann gegenüber seine Idee der Weltliteratur entwickelte und von der Notwendigkeit sprach, daß man sich auch in fremden Literaturen umsehen müsse, wie er selbst es tue, bemerkte er dazu, daß doch bei aller Schätzung der fremden Literaturen keine etwa als mustergültig angesehen werden dürfe, sondern im Bedürfnis nach einem Muster müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles sonst müssen wir nur historisch betrachten, und was gut daran ist, so weit es gehen will, uns daraus aneignen. Aber Goethe hatte eine in einer Weltsprache verfaßte Literatur gewiß nicht als Weltliteratur anerkannt. Dagegen hat es an weltliterarischen Beziehungen zwischen den Völkern auch im Goetheschen Sinne schon in der Antike nicht gefehlt, und wenn wir zunächst an die deutsche Literatur denken, so hatte sie sich seit je dem Einstrom der fremden Literaturen weit geöffnet, sich in Form und Gehalt an ihnen gebildet, eine Übersetzungstätigkeit von allergrößtem Ausmaß entfaltet und auch beurteilend an ihnen teilgenommen. Es gibt da einen durch alle Zeiten hindurchgehenden Zug, auf den schon hier aufmerksam gemacht werden soll: daß nämlich die deutsche Literatur sich seit je von den romanischen Literaturen zu Form und Maß, zu Reinheit und Schönheit erziehen ließ. So tat es schon die mittelhochdeutsche Literatur, die ihre formale und auch gesellschaftliche Bildung von Frankreich her empfang. Am Hofe Kaiser Karls des Vierten begann die italienische Renaissance, Petrarca, Ruenzi, durch den Kanzler Johannes von Neumarkt, der sich für Italien fast aus ähnlichen Gründen wie Goethe begeisterte, zur Bildnerin eines lateinischen, aber auch deutschen Kunststils zu werden. Übersetzungen aus Boccaccio, Poggio, Enea Silvio, haben auf die Erweckung deutscher Renaissance gewirkt. Französische Literatur wurde im 16. Jahrhundert zur Überwindung des deutschen Grobianismus in Kunst und Gesellschaft zu Hilfe gerufen. Auch der

Barock, der die nationale Intention besaß, die deutsche Literatur auf die Höhe der anderen Literaturen Europas zu heben, ging dazu den Weg der Übersetzung und Nachahmung, um zu zeigen, daß in deutscher Sprache möglich sei, was in den andern Sprachen möglich war. Der deutsche Klassizismus, der den barocken Stil überwand, folgte dem Beispiel Frankreichs und lernte von ihm, der deutschen Dichtung Regelmäßigkeit, Klarheit, guten Geschmack, Vernunftgemäßheit zu geben, so wie das deutsche Rokoko, die anakreontische Dichtung, als deren schönste Repräsentation Wieland gelten mag, sich an französischer Dichtkunst zur Anmut, Grazie und Leichtigkeit bildete, bis dann auch die Überwindung des Klassizismus und des Rokoko mit fremder, nun aber germanischer Hilfe, nämlich Englands erfolgte. Der Einstrom fremder Literaturen in die deutsche geschah in einem solchen Umfang, daß sich deutsche Schriftsteller im 16., 17., 18. Jahrhundert ihm immer wieder entgegenstemmen mußten. Man hatte sich über geistige Autarkie nicht zu beklagen, vielmehr bestand die Gefahr, daß die deutsche Literatur durch allzu große Weitherzigkeit allen eigentümlichen Charakter verlor. Man braucht nur an die berühmten Verse Klopstocks zu denken, die er seinem Vaterlande entgegenrief: « Nie war gegen das Ausland ein anderes Land gerecht wie du. Sei nicht allzu gerecht. » Selbst oder vielmehr gerade in der größten Zeit der deutschen Literatur, die mit Lessing, Klopstock, Herder begann und die Befreiung, das Erwachen zu sich selbst bedeutete, hat Herder aus der Forderung, den nationalen Charakter der Literatur zu bewahren, die Konsequenz gezogen, daß man gerade darum die Stimmen aller Völker in ihren Liedern hören müsse, weil nur so die menschheitliche Harmonie erklinge, wenn sich die nationalen Stimmen zu einem großen Chorgesang zusammenfügen. Die deutsche Romantik hat diese Idee dann weiterhin mit ihren Übersetzungen aus allen Literaturen der Welt verwirklicht, und Goethe selbst hat ja wieder und wieder auf das gewaltige Übersetzungsfeld in der deutschen Literatur hingewiesen, das seit Jahrhunderten schon so reiche Ernten brachte, und auf die Bildung, welche die deutsche Literatur seit je vom Ausland empfing. Warum hat Goethe trotzdem den Beginn der Weltliteratur erst mit seiner eigenen Zeit, ja, man darf sagen, mit sich selber angesetzt und sie als eine sich erst bildende und anmarschierende bezeichnet? Er tat es natürlich vom Standpunkt der deutschen Literatur aus und mußte es von ihm aus tun. Denn die Goethesche Idee der Weltliteratur ist ja die der wechselseitigen Beziehungen zwischen den Völkern, des gegen-

seitigen Gedanken- und Guteraustauschs, des geistigen Weltverkehrs. Keine Weltliteratur ohne Wechselseitigkeit und Gegenseitigkeit und Austausch. Wie war es aber damit bisher? Die deutsche Literatur hatte sich gewiß dem fremden Einstrom seit je geöffnet und ihre Teilnahme an den anderen Literaturen schon immer bezeugt. Aber wie war es umgekehrt? Hatten sich die europäischen Literaturen auch um die deutsche gekummert, aus ihr übersetzt, sich an ihr gebildet, sie mit Gerechtigkeit gewürdigt und beurteilt? Beurteilt wohl. Aber es war ohne wirkliche und tiefere Kenntnis und Bemühung und ohne Gutwilligkeit geschehen, und so war das Urteil nur Verurteilung und Mißachtung gewesen. Man nannte sie barbarisch, ungebildet, mißtonig, haßlich, hyperboreisch. Man kann die Übersetzungen aus deutscher Literatur in fremde Sprachen bis weit ins 18. Jahrhundert fast an den Fingern abzählen. Wenn deutsche Werke ins Ausland drangen, so waren es Ausnahmen, Einzelercheinungen, und es waren zum größten Teil übrigens nicht Werke der schonen Literatur, sondern des religiösen, mystischen und philosophischen Schrifttums. Der große Philosoph Cusanus hat sicherlich einen bedeutenden Einfluß auf die italienische Renaissance geübt, was dadurch wesentlich erleichtert wurde, daß er in Italien lebte und wirkte. Am 8. März 1588 hielt Giordano Bruno in Wittenberg, wo er, verbannt, verfolgt und todbedroht, eine gastliche Aufnahme und freie Forschungsstätte gefunden hatte, eine Abschiedsrede, in der er seinen Dank für die ihm erwiesene Wohltat damit abstattete, daß er verkündete, was er und die Welt überhaupt vom deutschen Geist empfangen habe. Es ist ein Prosahymnus auf Cusanus, Copernicus, Paracelsus und Luther, das erste Denkmal deutscher Weltgeltung, eine Verteidigung Deutschlands gegen das Urteil der Welt, daß es nur barbarische und baurische Sitten habe. Der Tempel der Weisheit, früher in Indien, Ägypten, Griechenland und Rom, stehe jetzt in Deutschland und empfangen die Wahrheitssucher aus aller Welt. Das war gewiß rhetorische Übertreibung. Aber sicherlich war der Blick des Auslandes damals auf Luther gerichtet, und wurden die Schriften des Paracelsus und Agrippa von Nettesheim weit in der Welt gelesen. Auch einige Werke der schonen Literatur überschritten die deutschen Grenzen. Das Narrenschiff von Sebastian Brant (zu Ende des 15. Jahrhunderts) wurde in alle Sprachen übersetzt und war wohl das erste Werk der deutschen Literatur, das weltliterarische Gültigkeit errang. Das deutsche Volksbuch von Doktor Faust wanderte nach England, Frankreich, den Niederlanden, und

wurde in England zu Ende des 16. Jahrhunderts die Quelle der genialen Fausttragodie Christof Marlows. Auch Till Eulenspiegel und andere deutsche Volksgestalten bekamen in den europäischen Literaturen Heimatrecht. Es schien also wirklich zu Beginn der neuhochdeutschen Literatur, als wenn ihr eine Rolle in der Welt beschieden sei, und es ist höchst interessant zu sehen, wenn man sich das Bild vergegenwärtigt, das sich damals die Welt vom deutschen Geiste machte, und an die Wirkung denkt, die von ihm ausging. daß es fast genau das gleiche Bild und die gleiche Wirkung war, wie man sie dann im Zeitalter der europäischen Romantik, im 19. Jahrhundert finden wird. Es gibt eben immer Konstanten in der Weltliteratur. Schon damals galt Deutschland nämlich als das Land der Mystik, die Heimat der Teufelsbeschwörer, Magier und Goldmacher, der Sucher nach dem Stein der Weisen, der Übermenschen, als die Heimat des Faust und Paracelsus. Schon damals war es auch die deutsche Volksdichtung in Gestalt der Volksbücher und Volksballaden, die sich das Ausland zu eignete. Schon damals war es der faustische Geist des Cusanus, der die Idee der Unendlichkeit von Raum und Zeit und Geist zum europäischen Gedanken machte. Schon damals war es die Botschaft von der inneren Freiheit, die von Luther ausging. Aber das alles blieb doch im ersten Ansatz stecken. Es war ein Vorspiel der deutschen Weltgeltung, die erst nach Jahrhunderten ihre Erfüllung finden sollte.

Denn gerade seitdem die deutsche Literatur sich bemühte, sich auf das Kunstniveau der europäischen Renaissance Literaturen zu erheben, hatte sie ihre Weltrolle vollständig ausgespielt. Das hatte gewiß seinen tiefen Grund. Denn das deutsche Schrifttum verlor seitdem in der Tat durch seine ausschließliche Bildung an den fremden Literaturen dermaßen seine charakteristische Eigenart, daß es den anderen Literaturen nichts zu geben hatte, was diese nicht schon selbst, und zwar in weit vollkommenerer Gestalt, besaßen. Es ist wie eine Tragodie: je mehr die deutsche Literatur auf dem Wege der Nachahmung um Weltgeltung kämpfte, desto mehr ging sie ihr verloren. Ja, man nahm von ihren Bemühungen nicht einmal Notiz und hielt sie immer noch für hyperboreische Barbarei. Das änderte sich wohl im 18. Jahrhundert, als der Geist der Aufklärung es mit sich brachte, daß die Nationen, von der Idee der allgemeinen, gleichen und einen Menschheit erfüllt, bereiter wurden, über die Grenzen zu schauen und kritische Gerechtigkeit zu üben. Wenn aber jetzt Gottsched, Wieland, Gellert und andere Schriftsteller Deutschlands in der französischen Literatur Würdigung und



Eingang fanden, so ist doch zu bedenken, daß es darum geschah, weil diese Schriftsteller eben selbst der französischen Schule entstammten und Frankreich sich hier nur wiedernahm, was es selbst gegeben hatte. Die deutsche Literatur war noch nicht eine schenkende, wandelnde, bereichernde Macht. Selbst ein Lessing konnte kaum etwas nach Frankreich bringen, was dort nicht auch Diderot zu gleicher Zeit ins geistige Leben rief.

Aber man kann nun doch auf Erscheinungen weisen, welche als Beginn der Weltliteratur in Goethes Sinn zu betrachten sind. Es sind in erster Linie die neuen Zeitschriften, die im 18. Jahrhundert entstanden. Wohl gab es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon Zeitschriften wie das « Journal des Savants » (seit 1665), die « Nouvelles de la République des Lettres » (seit 1684), die « Bibliothèque Universelle » (seit 1685). Sie nahmen wirklich eine universale, europäische Haltung an, berichteten auch von deutschem Geistesleben; aber es handelte sich in ihnen doch wesentlich um wissenschaftliche Literatur. Die schöne fehlte nicht ganz, aber sie trat doch nur ausnahmsweise in den Blickkreis. Diese Zeitschriften waren übernational, indem sie eine Republik der Wissenschaften begründen wollten. Im 18. Jahrhundert dagegen entstand nun die « Bibliothèque Anglaise » (1717), die « Bibliothèque Germanique » (1720), die « Bibliothèque Italique » (1729), und es waren bewußte und organisierte Versuche, die Nationen Europas, die bisher auf die französische Literatur beschränkt waren, mit der englischen, deutschen, italienischen Literatur bekanntzumachen, und wenn jede dieser Zeitschriften noch ein besonderes, begrenztes Gebiet der Vermittlungstätigkeit besaß, so übernahmen die « Bulletins littéraires » von Fr. Melchior Grimm, das « Journal étranger » und das « Journal littéraire » (seit 1754) und manche andere Zeitschriften in Frankreich eine wirklich weltliterarische Vermittlung. Besonders tat es das « Journal étranger », in dessen Vorrede die Hoffnung ausgesprochen wird, daß diese Zeitschrift in Frankreich göttiert, in ganz Europa verbreitet und dazu beitragen werde, die einzelnen, literarischen Republiken zu einer einzigen Konfederation des Geistes, einer République des lettres zu verbinden, die bisher durch die nationalen Grenzen so zerteilt war. Jede Nation, so heißt es weiter, wird durch die Schätze ihrer Rivalen bereichert sein, ohne irgendetwas von den eigenen zu verlieren, und so wird ganz Europa gebildeter und philosophischer werden, wobei wir gerne glauben mochten, daß wir das Glück gehabt haben werden, dazu durch dieses Werk (eben das « Journal étranger ») mitzuhelfen. Solcher

und ähnlicher Stimmen waren noch manche zu nennen. Die gewichtigste und einflußreichste unter ihnen war natürlich die von Voltaire. In dem Widmungsbrief zu einer französischen Übersetzung von Lessings Fabeln durch Antelmy ist zu lesen: Die französische Literatur ist in Deutschland äußerst bekannt, wird übersetzt, und Journale berichten von allem, was bei uns geschieht. Eine gerechte Beurteilung findet statt. Das deutsche Beispiel sollte Frankreich zur Nachahmung anreizen, « que votre langue devînt plus commune parmi nous; que nous pussions nous intéresser à vos travaux littéraires, comme vous vous intéressez aux nôtres; qu'après avoir contribué avec deux de nos nations voisines à épurer votre goût, nous profitassions à notre tour de vos lumières » (1764) Wenn die bisher genannten Zeitschriften, in bezug auf die deutsche Literatur, darin gerechter erscheinen, daß sie darauf hinwiesen, wie diese Literatur keineswegs mehr als barbarisch und roh zu betrachten sei, so wurden nun bald auch Stimmen in ihnen laut, daß von der deutschen Literatur eine heilsame, erfrischende, verjüngende Wirkung auf die französische möglich und zu hoffen sei. Das geschah besonders, seitdem Frankreich auf Albrecht von Haller, Salomon Geßner und deutsche Dichter, die auf ihren Spuren gingen, aufmerksam wurde. Eine von Huber 1766 herausgegebene « Choix de Poésies Allemandes » hatte bereits solchen Erfolg, daß man in den sechziger Jahren geradezu von einer germanophilen Mode in Frankreich sprechen und bei den bedeutendsten Schriftstellern Frankreichs die Spuren der schweizerischen und deutschen Wirkung finden kann. So wie einst Tacitus mit seiner Germania dem überzivilisierten und dekadenten Rom das Bild eines natürlichen, einfachen, sittlichen und religiösen Lebens in Germanien entgegenstellte, so wird nun der französischen Überzivilisation und Décadence die idyllische Dichtung eines Haller und Geßner als das ideale Bild der Rückkehr zur Natur, zur Einfachheit, zu reiner Empfindung, Sittlichkeit und Religiosität entgegengehalten. Die schweizerischen und deutschen Dichter treten als Begleiter Rousseaus in die französische Literatur ein. Auch die junge Dramatik Deutschlands wird in den siebziger und achtziger Jahren bereits durch das « Théâtre Allemand », das von Junker und Liebault 1772 herausgegeben wurde, und durch das « Nouveau Théâtre Allemand » von Friedel und Bonneville, 1782—1785, in Frankreich bekannt. Auch Jugenddramen Goethes und Schillers finden sich darin. So war der Weg schon zweifellos für die gewaltige Weltwirkung des Werther gebahnt, die über Frankreich ging. In Goethes früher

Jugend hatte also eine Weltliteratur in seinem Sinne schon begonnen. Aber es war freilich alles nur ein Vorspiel, eine Wegbereitung, wenn man damit vergleicht, was seit Goethes Werther in Europa geschah, wie der Wechseltausch, der geistige Verkehr zwischen den Nationen nicht nur an Umfang und Schnelligkeit, sondern auch an Tiefe und Fruchtbarkeit wächst. Es waren eben doch noch schwere Hindernisse zu überwinden.

Dieser Widerstand, den die deutsche Literatur im Ausland gefunden hat, war weitaus größer, als ihn irgendeine andere Literatur der europäischen Kulturnationen fand. Das hat seine tiefen Gründe, und sie liegen im Wesen, in der Eigenart des deutschen Geistes selbst. Es ist ein geradezu erschütternder Gedanke, daß Dichter wie Holderlin und Kleist es bis heute noch nicht vermocht haben, sich einen ihrer wirklich würdigen Platz in der Weltliteratur zu erobern, während französische Dichter von unermesslich geringerem Grade dem europäischen Bewußtsein ganz gelaufig sind. Ist denn überhaupt die deutsche Dichtung jemals in dem umfassenden Sinne, wie es die französische wurde, eine Weltsprache geworden? Die deutsche Weltsprache, die überall bekannt, gehört, verstanden und geliebt wird, ist bis heute nicht die deutsche Dichtung, sondern die deutsche Musik.

Welcher Art waren nun also die Hindernisse, die sich dem Eintritt der deutschen Literatur in den geistigen Weltraum entgegenstellten?

Der erste Grund ist wohl der von Goethe so beklagte Mangel an geistiger Einheit und Bindung in der deutschen Literatur, an Sammlung der Kräfte, wodurch es ihr an Stoßkraft fehlte. «Warum sollten die Nationen (in ihrem Urteil über Deutschland) unter sich einig sein, wenn die Mitbürger nicht miteinander übereinzukommen verstehen? Wir haben im literarischen Sinne sehr viel vor anderen Nationen voraus, sie werden uns immer mehr schätzen lernen, und wäre es auch nur, daß sie von uns borgten ohne Dank und uns benutzten ohne Anerkennung. Wie aber die militärisch-physische Kraft einer Nation aus ihrer inneren Einheit sich entwickelt, so muß auch die sittlich-ästhetische aus einer ähnlichen Übereinstimmung nach und nach hervorgehen. Dieses kann aber nur durch die Zeit bewirkt werden. Ich sehe so viele Jahre als ein Mitarbeitender zurück und beobachte, wie sich, wo nicht aus widerstreitenden, so doch heterogenen Elementen eine deutsche Literatur zusammenstellt, die eigentlich nur dadurch Eines wird, daß sie in einer Sprache verfaßt ist, welche aus verschiedenen Anlagen und Talenten, Sinnen und Tugenden, Urteilen und Beginnen,

nach und nach das Innere des Volks zutage fordert. » Um wieviel glücklicher war doch Frankreich in dieser Beziehung. « Was aber die Herren vom ‚Globe‘ (der Zeitschrift der französischen Romantik) für Menschen sind », sagte Goethe einmal zu Eckermann, « wie die mit jedem Tage größer, bedeutender werden und alle wie von einem Sinne durchdrungen sind, davon hat man kaum einen Begriff, in Deutschland wäre ein solches Blatt rein unmöglich. Wir sind lauter Particuliers, an Übereinstimmung ist nicht zu denken, jeder hat die Meinungen seiner Provinz, seiner Stadt, ja seines eigenen Individuums, und wir können noch lange warten, bis wir zu einer Art von allgemeiner Durchbildung kommen. » So mußte denn der deutsche Weg in die Welt nur langsam und allmählich gehen. Aber ist denn dieser Mangel nicht nur die Folge jener deutschen Idee vom Wert der Individualität und ihrer persönlichen Freiheit? Wenn die Frau von Stael in ihrem Buch « De l'Allemagne », welches der deutschen Literatur den Weg in die Welt gebahnt hat, den Unterschied zwischen dem deutschen und französischen Dichter darin gesehen hat, daß der deutsche ganz ohne die Bindung einer Gesellschaft, einer nationalen Übereinkunft, Tradition und Sitte einsam für sich selbst zu leben und zu wirken habe, und jeder von sich selbst aus neu beginnen und sich seine eigene Sprache schaffen müsse, so hat sie damit nicht nur auf ein tragisches Schicksal gewiesen, sondern auch auf eine hohe Idee und auf den eigensten und tiefsten Wert der deutschen Dichtung. Aber diese Idee der freien, schöpferischen Individualität, die selbst so wenig bindend ist, wie kann sie leicht ein Band der Völker werden? Ja, sie war es auch, die sogar dem europäischen Wege Goethes Schwierigkeit bereitete, Goethes, dessen Individualität sich doch zu so allgemeiner Menschlichkeit gelautert hatte, wie die keines deutschen Geistes sonst. Goethes Art, sein ganz persönliches Erlebnis in seiner Dichtung zu gestalten, Gelegenheitsdichtung in diesem Sinne zu schaffen, daß er nichts dichtete, was ihm nicht unmittelbar auf der Seele brannte, Bekenntnisdichtung, war andern Völkern fremd und schwer begreiflich. In jener französischen Zeitschrift « Le Globe » heißt es einmal zur Erklärung dafür, daß seit dem Werther von Goethes übrigen Arbeiten nur so wenige Kenntnis nach Frankreich kam: « An der Langsamkeit, mit welcher Goethes Ruf sich bei uns verbreitete, ist größtenteils die vorzüglichste Eigenschaft seines Geistes schuld, die Originalität. Alles, was höchst original ist, das heißt stark gestempelt von dem Charakter eines besondern Mannes oder einer Nation, daran

wird man schwerlich Geschmack finden, und die Originalität ist das vorspringende Verdienst dieses Dichters; ja man kann sagen, daß in seiner Unabhängigkeit er diese Eigenschaft, ohne die es kein Gemein gibt, bis zum Übermaß treibe. . Alle andern Dichter haben einen einformigen Gang, leicht zu erkennen und zu befolgen; aber er ist immer so unterschieden von den andern und von sich selbst, man errat oft so wenig, wo er hinaus will, er verrückt dergestalt den gewöhnlichen Gang der Kritik, ja sogar der Bewunderung, daß man, um ihn ganz zu genießen, ebenso wenig literarische Vorurteile haben muß als er selbst, und vielleicht fände man ebenso schwer einen Leser, der davon völlig frei wäre, als einen Poeten, der wie er sie alle unter die Füße getreten hatte. Man darf sich also nicht verwundern, daß er noch nicht popular in Frankreich ist, wo man die Muhe fürchtet und das Studium, wo jeder sich beeilt, über das zu spotten, was er nicht begreift, aus Furcht, ein anderer möge vor ihm darüber spotten, in einem Publikum, wo man nur bewundert, wenn man nicht mehr ausweichen kann.»<sup>30</sup> Diese Idee der Originalität und Individualität, der inneren Freiheit also, welche gerade ein wichtiger und wesentlicher Beitrag des deutschen Geistes zum allgemeinen Bilde des Menschen war, der gleichsam monologische Charakter der deutschen Literatur, bereitete ihrem Wege in die Welt die größte Schwierigkeit. Kann man doch von der deutschen Dichtung kaum etwas aussagen, was charakteristischer wäre als dieses: daß sie niemals, wirklich niemals eine Form hervorgebracht hat, wie etwa die antike Ode oder das romanische Sonett oder das ostliche Ghasel, Formen von so gesellschaftlichem, bindendem, gesetzlich-vorbestimmtem Wesen, daß sie losgelöst von ihrem jeweiligen Gehalt und von der jeweiligen Persönlichkeit, die sich ihrer bedient, sich über Völker verbreiten, die Zeiten überdauern, und von Volkern, Zeiten und Persönlichkeiten mit immer neuem Gehalt gefüllt werden konnten. Wenn die deutsche Dichtung solcher überpersönlich gültigen und bindenden Formen bedurfte, mußte sie solche immer von andern Literaturen übernehmen.

Die deutsche Dichtung hat auch, wenn sie sich selbst überlassen blieb und sich nicht an fremden Literaturen bildete, niemals dem Ideal der reinen Schönheit gehuldigt, das so allgemein menschlich bindend ist. Sie war von sich aus immer Ausdruckskunst, der es mehr um die Wahrheit als um die Schönheit ging, mochte die Wahrheit auch noch so hart und schmerzlich und schwer zu ertragen sein. Die unerbittliche Rücksichtslosigkeit eines Kleist konnte nicht leicht den Weg zum

Herzen der andern Volker finden. Man wird kaum in irgendeiner Literatur etwas entdecken, was mit Kleists « Brief eines Dichters an einen andern » vergleichbar wäre, in dem der Dichter gegen das Lob seiner dichterischen Form protestiert und geradezu seiner Besorgnis Ausdruck gibt, daß in seinen Dichtungen rhythmische und musikalische Reize enthalten sein konnten, durch die das Gemut von dem, worauf es ihm ankam, abgezogen wurde. « Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen konnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch Dir, Freund, dunkt mich, bleibe nichts zu wünschen übrig: dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Frucht, die man ihm darin bringt. »

Was aber den Gehalt der deutschen Dichtung betrifft, so ist auch er vom Geist der Einsamkeit bestimmt. Der Gott des deutschen Menschen ist kein gemeinsamer und bindender Gott, den er auch nicht als gultigen und überkommenen Besitz empfängt. Der deutsche Mensch ist ein Gottsucher. Man vergleiche nur einmal Wolfram von Eschenbachs « Parzival » mit Dantes « Göttlicher Komödie ». Es sind zwei Werke, die ungefähr dem gleichen Zeitraum entstammen. Dantes Weg geht durch ein als allgemein gultig anerkanntes Weltsystem von Holle, Fegefeuer und Paradies. Parzival aber sucht auf einsamen und nie betretenen Wegen seinen Gott. Dante wird von dem Geist der Antike, von Vergil an sicherer Hand durch alle Schrecknisse der Welt geführt, Parzival aber nur von der Treue in seiner Brust und von der Stetigkeit seines Willens. Man denke auch an Goethes Faust, der ebenso wie Parzival auf einsamen und dunklen Wegen seinen eigenen Gott sich sucht, der keinen Führer, sondern nur den Verführer, Mephisto, zur Seite hat und dadurch nur zu seinem Ziele kommt, daß er in seinem dunklen Drang sich doch des rechten Weges bewußt bleibt und sich selbst die Treue halt. Wenn man dazu bedenkt, daß es der faustische Geist im weitesten Sinne des Wortes war, den die deutsche Dichtung den Literaturen der Volker einzuhauchen bestimmt war, so wird man wiederum den langen Widerstand verstehen, den er zu überwinden hatte. Denn es ist ein Geist der Sehnsucht, der niemals, auch im schönsten Augenblicke nicht, befriedigt ist, von keiner Gegenwart erfüllt, von keinem Glück gesättigt, über jeden Augenblick und jede Gegenwart und jedes Glück hinaus in ewigem Schmerze an der Welt, in ewiger Sehnsucht sucht und strebt, weil er von einem fernen, dunklen, nur geahnten, aber absoluten Ziel

entzündet ist, ja, dem der Weg mehr als das Ziel, die Sucherschaft mehr als der Besitz bedeutet, den jede Form Gefangnis, jede Grenze unertraglich dünkt, der darum jede Form zerbrechen, jede Grenze überfliegen muß, der ewige Wanderer, ewige Sucher, für den es keine Sicherheit und Satttheit gibt, der selbst sich Widerstand und Grenzen setzt, um erst in ihrer Überwindung sich als tatiger Geist zu bewahren. Wo noch sonst als in der deutschen Literatur hatte zur Zeit der europäischen Aufklärung jenes Wort gesprochen werden können, das Lessing in seiner « Duplik » gesprochen hat. « Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist, oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Muhe, die er angewandt hat, um hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz — Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: Wähle! Ich fiel' ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein. » So etwas hatte von Voltaire etwa, dem Zeitgenossen Lessings, nie gesagt werden können, weil er sich im Besitz der Wahrheit glaubte. Wer aber vom faustischen Funken entzündet ist, ist damit auch von einem Schmerz befallen, der unheilbar ist, von einer Sehnsucht, die unstillbar ist, und das war nun Goethes tragische Sendung: den Weltschmerz eines Werther, die ewige Unrast eines Faust, in den europäischen Literaturen zu entfachen und damit aus wohligem Besitz, aus Sicherheit, Satttheit und Heiterkeit emporzuscheuchen und auf einen unendlichen Weg zu einem unendlichen Ziel zu führen. Wer aber geht sonst gerne diesen Weg, wer ist so ohne weiteres bereit, Fausts Begleiter zu sein. Der französische Romantiker Alfred de Musset hat in seiner « Confession d'un Enfant du Siècle » über Goethe, den Dichter des Werther und des Faust, geradezu seinen Fluch ausgesprochen, weil er ihm sein Weltbild so verdüsterte, ohne auch nur einen trostenden Lichtstrahl in das Dunkel zu senden. Die deutsche Dichtung ist mit ihrer idealen Forderung, ihrer steten Mahnung an die Idee, der doch keine Wirklichkeit jemals ganz zu entsprechen vermag, für andere Völker unbequem und störend. Aber all diese Hemmnisse verschwinden doch noch an Kraft hinter dem, daß ja die Weltliteratur in unloslichem Zusammenhang mit der

fortschreitenden Zivilisation, der Ausgleichung, dem allgemeinen Weltverkehr in jedem Sinn, der gegenseitigen Duldung der Völker auf der Grundlage einer allgemeinen Sittigung, Vernunftigung und Regelung steht. Die Idee der Weltliteratur ist eine Frucht der modernen, europäischen Zivilisation und verbreitete sich Hand in Hand mit ihr. Aber gerade die eigentümliche Idee des deutschen Geistes, die er der Welt zu geben hatte, war die, daß er die Werte retten und bewahren wollte, die in der vorwärts schreitenden Zivilisation mit Untergang bedroht schienen. Daß er der um sich greifenden Mechanisierung des Lebens die organisch wachsende Natur entgegenstellte, der um sich greifenden Herrschaft der Vernunft die irrationalen, dunklen, schöpferischen Kräfte der Seele, der Nivellierung den Adel der Persönlichkeit und des Genies. Die deutsche Romantik, die an der Wiege der europäischen Romantik stand, war im Grunde ein großer Einbruch in die europäische Fortschrittswelt. Es war das deutsche Schicksal, daß sich der deutsche Geist in einer Zeit die Welt erobern mußte, in welcher er ihren welt-historisch notwendigen Fortschritt aufzuhalten versuchen mußte, daß er mit einem Beitrag weltliterarisch werden mußte, der die ja doch auf Zivilisation gegründete Form einer Weltliteratur zu zersprengen drohte. Nicht Goethe der Europäer, der Vernunftiger, der Sittiger, fand Eingang in die romanische Welt, sondern der junge Goethe, der Stürmer und Dränger, nicht die deutsche Klassik, sondern die deutsche Romantik, und das war selbstverständlich, weil hier eben die besondere Eigenart der deutschen Literatur zu finden war, das, was die romanischen Literaturen nicht besaßen, was sie nur von hier aus empfangen konnten, um sich von ihrer allzu starr gewordenen Formenwelt zu befreien, während sich umgekehrt die deutsche Klassik erst an fremden Vorbildern, der Antike, Italien, Frankreich, gebildet hat. Aber ebenso selbstverständlich war auch der lange Widerstand der Welt, den die deutsche Literatur zu überwinden hatte.

Wie konnte es nun doch geschehen, daß Goethe allem Widerstand zum Trotz die Welt bezwang? War es allein die Macht des Genius, die mit sich riß? Sicherlich war mehr als irgendwo in der Welt gerade in Deutschland erst ein Genius von solcher Größe notwendig, damit seine Stimme in der Welt vernommen werde. Aber auch größte Genien werden ja nicht immer schon von ihrer Zeit gehört. Die Gunst der Stunde muß ihnen zu Hilfe kommen. Wann aber tritt die Stunde eines Volkes ein? Man wird in der Geschichte erkennen, daß es eine europäische Schicksalsgemeinschaft gibt, die es bedingt, daß jeder Stil der



Kunst und Dichtung, ob der Stil der Gotik oder der Renaissance oder des Barock, ein allgemein europaischer geworden ist. Aber ebenso wird man auch finden, daß jeder Stil in einem ganz bestimmten Volk zuerst entsteht, von ihm zur Vollendung gebracht und erst von ihm aus über die Völker verbreitet wird. Das weist darauf hin, daß dieser Stil wohl der allgemeinen, ubernationalen Forderung des historischen Augenblicks entspricht, daß aber diese Forderung eben von einem Volk zuerst verwirklicht werden kann, dessen eigenstem Charakter, eigenster Willensrichtung und Natur sie angemessen ist. Die historische Stunde eines Volkes, seine Sternenstunde, ist also gekommen, wenn die allgemeine Forderung des geschichtlichen Augenblickes, die sich aus dem Rhythmus der Geschichte ergibt, mit der besonderen und eingeborenen Forderung eines Volkes zusammenfällt, wenn eine Nation es vermag, kraft ihrer eigensten Natur die Forderung des welthistorischen Momentes zu erfüllen. Das ist die Sternenstunde dieses Volkes. Eine solche Stunde war für die deutsche Literatur gekommen, als Europa des französischen Klassizismus und der westlichen Aufklärung, von denen es im 18. Jahrhundert beherrscht worden war, gegen Ende des Jahrhunderts müde wurde, als diese westliche Kultur, einseitig auf Vernunft und Regelmäßigkeit gegründet, so überreif und alt und übersteigert war, daß sich mit innerer Notwendigkeit die anderen, dunkleren, tieferen Kräfte des Menschentums regen mußten und nach Durchbruch zum Licht verlangten. Jetzt also fiel die allgemeine Forderung der Geschichte mit der eigensten Kraft und Willensrichtung der deutschen Dichtung zusammen. Weil ihre Natur eine so andere war als die der französischen, darum konnte die deutsche Dichtung damals eine müde und alt gewordene Welt verjüngen und erfrischen. Sie konnte es gewiß auch deshalb, weil sie selbst noch jung und werdend war. Die Verjüngung der europäischen Welt, so bemerkte Goethe einmal, konnte nur von einem Volke kommen, das wie das deutsche nicht vollendet, anerkannt, sondern lebendig und selbst noch im Streben und Streiten begriffen war. Nur ein solches Volk konnte eine frische Quelle für Europa werden. In diesem Augenblicke brauchte Goethe nur seinem eigensten, persönlichsten Schmerz im Werther und im Faust Ausdruck zu geben, und er sprach im Namen Europas und zu Europa. Die Welt horchte auf, und eine Weltliteratur begann sich zu bilden. Denn jetzt erst trat die Wechselwirkung und der gegenseitige Austausch ein, und man kann von einer Weltliteratur nicht sprechen, solange die Literatur einer großen Kulturnation wie der deutschen unbeachtet geblieben war.

Man wird aus all dem auch schon erkennen können, daß die Wirkungen, welche die Völker durch ihre Literaturen aufeinander ausuben, sehr verschiedener Art sein können und sind. Es ist die Kraft zu binden oder zu lösen, Gesetz oder Freiheit zu geben, zu formen oder zu entformen, zu begrenzen oder zu entgrenzen. Der Rhythmus alles organischen Lebens vollzieht sich im einzelnen Menschen wie im Leben der Völker zwischen Losung und Bindung. Der junge Mensch verlangt nach Losung, Freiheit, Sprengung, um dem werdenden, blühenden, wachsenden Leben Raum zu schaffen. Der Mann verlangt nach Bindung, Ordnung, Maß, Gesetz und Form, damit die reife Frucht vollkommen, abgeschlossen, fertig und vollendet sei. Ein gleicher Rhythmus vollzieht sich im Leben der Völker. Aber nicht jedem Volk sind diese beiden Kräfte: zu binden und zu lösen, gegeben, und wenn man die Geschichte der menschlichen Kultur betrachtet, so kann man sehen, daß die einen Völker sich aus eigener Kraft und eingeborenem Maß zu binden und zu begrenzen wissen, jedoch der Hilfe anderer Völker bedürfen, wenn die Stunde der Losung und Befreiung schlägt, daß umgekehrt andere Völker die Kraft der Losung und Entgrenzung haben, sich jedoch an fremde Kulturen wenden müssen, wenn die Stunde der Bindung und Begrenzung kommt. Das ist die Wechselwirkung zwischen den Literaturen der Völker, und danach unterscheiden sich ihre Wirkungen füreinander, ob sie binden oder lösen, Gesetz oder Freiheit, Form oder Leben verleihen, verjüngen oder reifen. Es ist besonders der Unterschied zwischen den Wirkungen, welche die germanischen auf die romanischen Literaturen ubten, und denen, die umgekehrt von den romanischen auf die germanischen ausgingen. Die romanischen Literaturen, Frankreichs und Italiens besonders, empfingen von den germanischen den Segen einer losenden, von Regeln und Gesetzen befreienden, verjüngenden Kraft. Die germanischen Literaturen empfingen von den romanischen den Segen des Gesetzes und der Form, des Maßes und der Bindung. Das mag wohl daher zu verstehen sein, daß in den romanischen Völkern, die ja aus einer Vermischung von germanischem und antikem Blut und Geist entstanden, das Erbe der Antike niemals ganz verloren ging, weswegen man denn auch bemerken kann, daß die erzieherische Kraft der Antike selbst, welche sie in den germanischen Literaturen ubte, fast immer Hand in Hand mit der von Italiens Renaissance und Frankreichs Klassizismus, ja manchmal überhaupt nur auf dem Umweg über die romanischen Literaturen ging, an welche sich die germanischen dann immer um Hilfe wendeten, wenn die

Weltstunde klassischen Geistes kam. Schlug aber die Stunde der Romantik, dann mußten die romanischen Literaturen die Hilfe Englands und Deutschlands in Anspruch nehmen.

Es scheint ja vielleicht merkwürdig zu sein, daß gerade dieses Wort «romantisch» von «romanisch» abgeleitet ist und ursprünglich sogar ganz identisch mit ihm war. Das kommt aber daher, daß die Bezeichnung romanisch für die aus der Verbindung von Römern und Germanen hervorgegangenen Sprachen und Literaturen sich zu dem Zwecke bildete, um ihren Unterschied von der alten, reinen, unvermischten, römischen Sprache und Literatur, nicht etwa vom Germanentum, zu kennzeichnen, im Grunde also gerade jenes Element in den romanisch genannten Sprachen und Literaturen, das zu dem antiken Erbe neu hinzugekommen war durch die Germanen. So konnte es geschehen, daß der Name Romantik jenen Sinn erhielt, in dem er den Gegensatz zur antiken Dichtung, zum antiken Geiste überhaupt bezeichnete, und so endlich für die Literaturen der germanischen Nationen, Englands, Deutschlands, Skandinaviens, verwendet wurde. Man wird es jedenfalls ganz deutlich bemerken können, wie die romanischen Literaturen das innerste und eigenste Wesen der deutschen Dichtung in ihrem «romantischen» Geiste fanden, und wie dieser es auch war, der als erfrischender Quell in die romanischen Literaturen einfloß. Selbst die deutsche Klassik, das, was innerhalb der deutschen Literatur als Klassik zu bezeichnen ist, selbst die Weimaraner Dichtung eines Goethe und Schiller, wurde im Ausland als Romantik empfunden und hat auch als solche auf die Literaturen Frankreichs und Italiens eingewirkt. Selbst in dieser deutschen Dichtkunst also, die sich so augenfällig an der Antike, der italienischen Renaissance und auch dem französischen Klassizismus erzogen und gebildet hatte, erkannte man im Ausland immer noch das deutsch-romantische Element als eigentlichsten Wesenszug. Weit mehr aber noch als die Weimaraner Klassik hat die Dichtung des jungen Goethe und des jungen Schiller, der deutsche Sturm und Drang also, die romanischen Literaturen beeindruckt. Er war es in erster Linie, der die europäische Romantik entfesselt hat, indem er sie von den Gesetzen und Regeln des Klassizismus befreite, der bis dahin, von Frankreich ausgehend, die europäischen Literaturen, auch die deutsche, beherrscht hatte.

Aber man kann auch noch etwas Anderes sehen: daß nämlich die deutsche Literatur oder, besser gesagt, daß Goethe, der in den romanischen Literaturen so lösend, sprengend und befreiend wirkte, in germa-

nischen Literaturen, in der deutschen, aber auch in England, eine ganz andere Wirkung zu erzielen vermochte. In der germanischen Welt hatte Goethe — man wird es noch genauer sehen — eine andere Sendung zu erfüllen als in der romanischen. In den germanischen Literaturen nämlich trat er auch als der große Erzieher zur Form und zum Maße, als der große Versittlicher und Vernunftiger auf. War er für Frankreich ein Befreier vom bindenden Gesetz, so wurde er für Deutschland, England und auch die Schweiz ein Geber des Gesetzes. Das konnte freilich erst geschehen, nachdem Goethe selbst durch andere Kulturen, die antike, die romanische, sich selbst zu Maß und Form, zu Bindung und Gesetz erzogen hatte. Aber diese Selbsterziehung Goethes und diese Verschiedenheit der Wirkung, die von ihm auf die germanischen und die romanischen Literaturen erfolgen konnte, offenbart erst ganz das deutsche Wesen, das in einer tiefen, inneren Spannung, ja in einer tragischen Polarität besteht, derjenigen nämlich zwischen deutscher Natur und deutschem Geist. Gewiß, die deutsche, eingeborene Natur neigt der Romantik zu und ist so unantik wie nur möglich. Aber es gibt eben nicht nur die deutsche Natur, sondern auch den deutschen Geist, und dieser ist der Geist eines fordernden Idealismus, der nicht einfach hinnehmen will und kann, was er von Gnaden der Natur empfing, sondern der ihr gegenüber eine Aufgabe empfindet und die Forderung erhebt, die eigene Gegebenheit zu überwinden und sich das zu erobern, was ihm von Gnaden der Natur nicht gegeben ist. Findet deutsche Natur wohl ihren tiefsten Ausdruck in Musik, der Geist verlangt, sich plastische Gestaltung zu gewinnen. Fühlt die deutsche Natur sich in der Welt der dunklen, irrationalen Mächte heimisch, der deutsche Geist will Klarheit der Vernunft. Verlangt die deutsche Natur die innere Freiheit der Persönlichkeit, der deutsche Geist erhebt die Forderung nach gesellschaftlicher, staatlicher und künstlerischer Bindung durch das allverpflichtende Gesetz und Maß. Hat die deutsche Natur sich selbst genug getan, wenn sie die reine Wahrheit sucht, der deutsche Geist verlangt nach Schönheit der Gestalt und Form. Das macht den Unterschied der deutschen Klassik, wann und wo sie immer entstand, von jeder andern Klassik aus, daß sie als Überwindung der eigenen Natur, als eine ethische Forderung des Geistes entstehen mußte, während sich die italienische Renaissance aus dem eingeborenen Formgefühl Italiens, der französische Klassizismus aus der eingeborenen Liebe zur Vernunft in Frankreich ganz natürlich ergab. Mit einem Worte: es gehört zum faustischen Menschentum, daß Faust sich selber über-

fliegen und mit Helena vermählen will. Der Bund von Faust mit Helena stellt erst den ganzen Ausdruck des deutschen Menschentums dar, weswegen auch die Sehnsucht nach Gewinnung der Antike ein Leitmotiv des deutschen Geisteslebens gewesen ist. Diese Sehnsucht hat sich in Goethe erfüllt, der wirklich in sich selbst und seiner Kunst den Bund von Faust und Helena geschlossen hat, und so ist es zu verstehen, daß ihm jene so verschiedene Sendung in den germanischen und romanischen Literaturen beschieden war.

Warum ist es nie zu einer zusammenfassenden Darstellung der Goetheschen Weltliteraturidee und ihrer beginnenden Verwirklichung gekommen, obwohl es, wie zu zeigen ist, sehr nahe daran war? Das ideelle Fundament war gelegt. Das Erlebnis der Wirkungen, welche die fremden Literaturen auf ihn, welche er auf sie hatte, bedeutete eine Bestätigung und Festigung seiner Erkenntnis, welchen Segen die Weltliteratur zu verbreiten vermag. Er selbst war in seiner Jugend durch England zu sich selbst erweckt und durch Italien und Frankreich zum Klassiker herangebildet worden. Sein Dank an England war in seiner Jugend die Rede zum Shakespearetag und die Ossianübersetzung im Werther. Sein Dank an Italien war die Übersetzung des Benvenuto Cellini (1796/97) und später seine « Italienische Reise ». Sein Dank an Frankreich war die Übersetzung von Diderots « Versuch über die Malerei » (1799) und « Rameaus Neffe », den Goethe aus der Originalhandschrift übersetzte und damit überhaupt zum erstenmal der Welt bekannt machte (1805). Er brachte Übertragungen Voltairescher Dramen auf die Weimaraner Bühne, um damit die eigene Bildung, die er durch Frankreichs Kunst erhalten hatte, allgemein dem deutschen Theater zu verleihen. Was seine Wirkung auf die Welt betrifft, war sie schon früh durch seinen Werther eingetreten. Davon sprach er freilich nicht gern und hatte gute Gründe dafür. Er lehnte die Verantwortung für das Fieber, das Werther erregte, ab. Nicht seine Dichtung habe es verursacht; sie habe nur das Übel aufgedeckt, das in der europäischen Jugend verborgen lag. Aber er sprach überhaupt nicht öffentlich von den Wirkungen seiner Werke, die er in fremden Literaturen bemerken konnte, solange es sich nur um vereinzelte Erscheinungen, Stimmen in der Wüste handelte. Daß er sich an Übertragungen seiner klassischen Werke wohl erfreute, dafür gibt es Zeugnisse genug. So etwa ließ er von William Taylors englischer Übersetzung seiner « Iphigenie » eine schön gedruckte Extraausgabe bei seinem Verleger Unger herstellen. Er dankte seinen Übersetzern in herzlich gehaltenen Briefen. Auch

faßte er 1799 den Plan zu einem öffentlichen Vergleich von vier Übersetzungen seines Epos « Hermann und Dorothea »: der danischen von Jens Smith (1799), der französischen von Bitaubé (1800), den englischen von Holcroft (1801) und Mellish (1798).<sup>31</sup> Aber der Plan kam nicht zur Ausführung, wie Goethe überhaupt von keiner Übersetzung oder Wirkung seiner Werke öffentlich sprach, bis sich die Auswirkungen des Buches der Frau von Stael « De l'Allemagne » in aller Welt bemerkbar machten, und ihm zum Bewußtsein führten, daß er selbst ein Erwecker der europäischen Romantik sei, womit die zweite Periode in der Entwicklung seiner Weltliteraturidee und in seiner weltliterarischen Tätigkeit begann.

Im Jahre 1816 lernte er Byrons « Manfred » kennen und bemerkte sofort die Patenschaft seines faustischen Geistes an diesem die Welt faszinierenden Dichter, mit dem sich bald durch Gaben und Gegengaben innige Beziehungen herstellten. Nach Byrons Tod nahm er die Fühlung mit Walter Scott auf, der einst seinen « Gotz von Berlichingen » übersetzt hatte. Im Jahre 1818 erfuhr er, daß der zuerst in deutscher Literatur entbrannte Kampf zwischen den Klassikern und Romantikern nun auch jenseits der Alpen in Italien zu lodern begann. Zu Manzoni stellte sich ein herzliches Verhältnis her. Seit dem Werk der Frau von Stael mehrten sich die Zeichen in Frankreich, daß auch die französische Literatur, die sich so lange der deutschen verschlossen hatte, sich ihr zu öffnen begann und auch dort jener Kampf zwischen den Klassikern und Romantikern einsetzte. Der « Globe », die Zeitschrift der französischen Romantik, die Goethe 1824 kennenlernte, machte geradezu Epoche in der Entfaltung seiner weltliterarischen Vermittlungstätigkeit. Denn von nun an richtete Goethe in seiner Zeitschrift « Kunst und Altertum » die Aufmerksamkeit seines Volkes auf alles, was in den europäischen Literaturen die Erweckung durch den deutschen und besonders den Goetheschen Geist verriet, oder was als ein Spiegelbild für den deutschen Geist dienen konnte, und das geschah nicht nur zur Erhöhung des deutschen Selbstbewußtseins, sondern weit mehr noch zur Hebung der deutschen Selbsterkenntnis, Duldung und Anerkennung gegenüber fremden Nationen.

So hatte sich allmählich bis in die zwanziger Jahre hinein so viel an wechselseitigen Beziehungen zwischen Goethe und den fremden Literaturen entwickelt, daß er daran denken konnte, als er den Plan zu der Ausgabe letzter Hand seiner Werke veröffentlichte, diesen Beziehungen einen ganzen Band zu widmen: Band XXXVIII:

« Rameaus Neffe von Diderot, und sonstige französische, englische, italienische Literatur in bezug auf des Verfassers Verhältnisse zu Dichtern und Literatoren jener Lander » (1826). Ein Entwurf dazu gibt nähere Auskunft darüber, woran Goethe dachte « Französische Literatur Diderot und was dem anhangt. Englische Literatur. Lord Byron, Walter Scott. Italienische Literatur. Monti, Bondi und Manzoni. Alle zusammen auf meine persönliche Teilnahme sich beziehend. »

Im Tagebuch vom 8. Mai 1826 verzeichnet er: « Einiges diktiert über mein Verhältnis zu fremden Literatoren und Literaturen. » Dieses Diktat ist in drei zusammenhängenden Schemata erhalten.<sup>32</sup> Sie bestehen nur aus Stichworten, die aber zeigen, daß Goethe nun eine zusammenfassende Darstellung seiner Aufnahme in den Literaturen und bei den Literatoren Frankreichs, Englands und Italiens, und seiner Teilnahme an ihnen plante, vom Werther angefangen. Das Schwergewicht sollte offenbar auf seinen Beziehungen zu der im « Globe » sich sammelnden Romantik Frankreichs, zu Byron und Manzoni liegen, und die Frage, die ihn beschäftigte, war nicht nur die Feststellung seiner Wirkungen, sondern die tiefere: Wie kam es zu diesen Wirkungen? Warum war der Einfluß seines Werther größer als der seiner anderen Werke? Was war die Veranlassung dafür, daß seine Arbeiten so stark auf die französische Romantik wirkten, wie der « Globe » es ihm zeigte? Am 15. Januar 1827 diktiert er an Schuchardt « bezüglich auf französische und Weltliteratur ». Das entscheidende Wort ist gefallen, und mit der sprachlichen Prägung vollzieht sich auch eine gewisse Wandlung seiner weltliterarischen Vermittlungstätigkeit. Wenn seine eigenen, persönlichen Beziehungen zu den fremden Literaturen und Literatoren, seine Ausstrahlungen in die Welt es waren, welche die sich entwickelnde Idee zur Vollendung gebracht hatten, so geht aus einem Schema « Zur Geschichte der französischen Literatur » vom Januar 1827 hervor, daß Goethe auch den Einfluß deutscher Literatur, außer dem seinigen, auf die Franzosen darstellen wollte, und wie sie zuerst durch Villers, Constant und die Frau von Stael gründlicher mit ihr bekannt wurden. Dem Jahre 1828 gehören drei zusammenhängende Schemata an: « Teilnahme der Franzosen an deutscher Literatur », « Die Teilnahme der Engländer und Schottländer an deutscher Literatur », « Teilnahme der Italiener an deutscher Literatur ». Schon die Titel zeigen einen wesentlichen Unterschied dieses Plans von dem aus dem Jahre 1826. Wenn Goethe damals nur seine eigenen, persönlichen Beziehungen zum

Ausland darstellen wollte, so sollte es sich jetzt, unabhängig von ihm selbst, um die Beziehungen der drei fremden Literaturen von ihrem Standpunkt aus zu der deutschen handeln, um die philosophische Einwirkung des deutschen Idealismus, wodurch die Franzosen ihren einseitigen Sensualismus und Empirismus überwandten, um die ästhetische Einwirkung, wodurch sie, die in ihrer modernen Geistigkeit « schon längst auf dem romantischen Wege » waren, aber es sich nicht zu bekennen trauten, die klassische, jedoch erstarrte Form durchbrachen, wie es nach und nach geschehen mußte. Bei der Behandlung der englischen und schottischen Teilnahme an der deutschen Literatur wollte Goethe die Ausführlichkeit und Gründlichkeit ihrer Studien und ihren Respekt vor dem Publikum erörtern, der daher entspringt, daß sie erwarten müssen, starken, gegründeten Widerspruch zu erdulden, woran sie durch die Öffentlichkeit ihrer vielen Verhandlungen gewohnt sind. Die deutsche Literatur kommt dort in Kurs. Das heißt aber noch keine Wirkung, kein Einfluß in höherem Sinne, dessen Erscheinung erst nach und nach zu erwarten ist. Was die italienische Teilnahme betrifft, so wollte Goethe die wohlwollende Haltung Manzoni's darauf zurückführen, daß man gegen ihn in Deutschland gerecht gewesen ist. Der männliche Charakter der Zeitschrift « L'Eco », sowie des italienischen Publikums, sollte dargestellt werden. Man erkennt: Goethes Bemühungen um die Weltliteratur haben sich bedeutend objektiviert, und wenn sie aus dem Erlebnis seiner persönlichen Ausstrahlungen entstanden waren, so erhob er sich dann doch auf einen Gipfel, von dem er die Beziehungen der Literaturen zueinander, unabhängig von sich selbst zu überschauen vermochte. Als eine zu diesen Schemata gehörige Ergänzung ist wohl auch das nächste Schema aus dem Jahre 1829 anzusehen, welchem Eckermann den Titel « Stellung der Deutschen zum Auslande, besonders zu den Franzosen » gegeben hat.<sup>33</sup> Denn in ihm handelt es sich darum, daß Deutschland sich klar machen solle, inwiefern ihm das Phänomen, daß es fremden Nationen immer mehr bekannt und von ihnen anerkannt wird, zur Ehre und zum Vorteil gereichen könne, wobei dann genau zu unterscheiden wäre, wie und was sie von uns gelten lassen, oder wie sie es nur ungefähr aufnehmen und zu ihrem Nutzen verwenden. Hier entstehen folgende Fragen: 1. Ob sie die Ideen gelten lassen, an denen wir festhalten, und die uns in Sitte und Kunst zustatten kommen. 2. Inwiefern sie die Früchte unserer Gelehrsamkeit genießbar finden und die Resultate derselben sich aneignen. 3. Inwiefern sie sich unserer ästhetischen Formen bedienen.



4. Inwiefern sie das, was wir schon gestaltet haben, wieder als Stoff behandeln. Diese Fragen wollte Goethe hinsichtlich der Franzosen so beantworten. 1. Die Franzosen bekennen sich jetzt zu der deutschen Philosophie, die das, was dem innern Menschen angehört, gelten läßt und solches von dem, was wir von außen empfangen, zu unterscheiden weiß. Sie haben auch über die Vermählung beider Elemente verständig nachgedacht. (Goethe dachte hier an Victor Cousin.) 2. Sie schätzen jetzt mit besonderem Nachdruck diejenigen Werke unserer Gelehrsamkeit, die wir gleichfalls hochachten, besonders Savigny und Niebuhr. 3. Unseren ästhetischen Formen suchen sie sich offenbar gleichzustellen, denn die dramatisierten Geschichten der neueren Schule, wie « Die Barrikaden » (von Vitet), sind Vorarbeiten zu wahrhaft theatralischen Stücken dieser Art. Auch getrauten wir uns zu dem « Theater der Clara Gazul » (von Mérimée) Parallelen in unserer Literatur aufzuzeigen, es sei nun, daß diese mittelbar oder unmittelbar Veranlassung gegeben hatten. 4. Der Fall, daß sie das, was wir schon gestaltet haben, wieder als Stoff behandeln, kommt öfters vor. Aber der Franzose muß immer ändern und wieder ändern, denn er hat einen gar eigenen Stand gegen sein Publikum, dem er es doch immer nach einem gewissen alten, herkömmlichen Sinn zuschneiden muß. Was ihn aber hauptsächlich hindert, zu einem gewissen ernsten Werke zu gelangen, ist, daß er mit einem ungeduldigen Publikum zu tun hat, das jeden Augenblick angereizt und erschuttert werden will. Daher ist es selten, daß etwas von unsern Arbeiten in eigner Gestalt hinüber kommt. Auch ist zu bemerken, daß mit dem romantischen zugleich ein krankhaftes Element bei ihnen überhand genommen hat, und daß von uns doch eher Genesung zu hoffen ist. Das nächste Schema von 1832, « Zu Kunst und Altertum VI. Bandes, 36. Stuck », zeigt, daß Goethe jetzt wirklich kurz vor der Ausführung stand und sie in « Kunst und Altertum » veröffentlichen wollte. Es trägt den Obertitel: « Europäische, d. h. Welt-Literatur »<sup>34</sup> und verrät auch gegenüber den frühern Schemata bereits mehr Zusammenhang und Bezogenheit und eine feinere Unterscheidung der Nationen in ihrem Verhältnis zur deutschen Literatur. Auch sollte jetzt offenbar die Wechselwirkung zwischen den Nationen, nicht nur der deutsche Einfluß behandelt werden, was wiederum eine neue Stufe erhöhter Objektivität bedeutet. Die Deutschen, so heißt es also, arbeiten für sich, ohne Bezug aufs Ausland, und haben sich auf einen hohen Punkt der Kenntnis und Bildung erhoben. Die Franzosen sind von jeher gewohnt, nach außen zu wirken, bilden

sich viel auf diesen Einfluß ein und haben wirklich, was man soziale Bildung nennt, von oben herein verbreitet. Dagegen konnten sie in Absicht auf tiefere Bildung fremdem Einfluß nicht ausweichen. Englische und schottische Philosophie muß ihnen zu Hilfe kommen, um sich aus dem Sensualismus zu retten. Sie werden nach und nach der deutschen Philosophie gewahr und finden für sich manches zu brauchen, benutzen, was die Ideenwelt aufschließt, bedienen sich der Wissenschaft und arbeiten in ideelleren Formen, welche in der empirischen und unvollkommenen Erscheinung romantisch heißen. Bei den Engländern scheint eine tiefere Kenntnis der deutschen Literatur in einzelnen Autoren ausgesät zu sein. Bei den Schottländern findet sich schon tiefere und allgemeinere Einwirkung. Wenn all diese Schemata davon zeugen, daß Goethe an eine zusammenfassende Darstellung der weltliterarischen Beziehungen zwischen der deutschen, französischen, englischen und italienischen Literatur seiner Gegenwart dachte, so gibt es auch gleichzeitige Zeugnisse dafür, daß er an eine systematische Darstellung seiner Weltliteraturidee dachte, was unter ihr zu verstehen ist, welche Ziele und welche Grenzen ihr gesteckt sind, welchen Segen und welche Gefahren sie in sich trägt, welche Aufgabe den verschiedenen Nationen in ihr zufällt. Es sind Aufzeichnungen<sup>35</sup>, die für Goethes Vorwort zu der deutschen Übersetzung von Carlyles Schillerbiographie bestimmt waren, das ja auch, so wie es ist, schon zu den wichtigsten Manifestationen von Goethes Weltliteraturidee gehört, und in das auch manches von den oben behandelten Schemata eingegangen ist. Goethe dachte ursprünglich wohl daran, dieses Vorwort zu einer umfassenderen und systematischeren Darstellung seiner Idee auszugestalten.

Warum aber hat Goethe keinen dieser Plane ausgeführt, nicht den zu einer historischen und nicht den zu einer systematischen Darstellung, wo doch diese Idee ihm so am Herzen lag, und seine Gedanken im letzten Jahrzehnt seines Lebens sie standig umkreisten? Als Antwort kann nur dieses angedeutet werden: Goethe hatte überhaupt eine gewisse Scheu vor systematischer Darstellung auf geisteswissenschaftlichem Felde, die er auf naturwissenschaftlichem weniger hatte, obwohl auch seine naturwissenschaftlichen Darstellungen einem aphoristisch-bequemen Charakter zuneigen. Mit zunehmendem Alter wuchs auch naturgemäß eine gewisse Neigung zur Bequemlichkeit in seinen Kundgebungen, nicht nur denen seiner Weisheit und Wissenschaft, sondern auch den dichterischen, wie die Wanderjahre und der zweite Teil des

Faust es zeigen. Auch entsprangen seine Ideen ja von vornherein weniger einer strengen und systematischen Denktätigkeit als vielmehr einer intuitiven Erfassung, die sich wohl grundlichst am Erfahrungsstoffe sättigte, aber sich doch natürlicher und ungezwungener in andeutender und aphoristischer Form zum Ausdruck bringen ließ. Wenn Goethe seine gesamte Dichtung Gelegenheits- oder Bekenntnisdichtung nannte, so konnte man auch seine wissenschaftliche Arbeit im gleichen Sinne Gelegenheits- oder Bekenntnisswissenschaft nennen. Auch sie gebiert sich aus dem, was ihm augenblicklich auf der Seele brannte. Für seine weltliterarische Tätigkeit aber kam noch ein besonderer Grund hinzu, um eine ausführliche und systematische Darstellung auszuschließen. Er schreibt einmal, 1827, an Streckfuß, den Übersetzer Dantes: « Haben Sie irgendein Werk in ausländischer Literatur, worüber Sie mit wenigem Ihre Gesinnung aussprechen mochten, so tun Sie es und geben Sie mir Kenntnis davon. Die Produkte der verschiedenen Nationen gehen jetzt so veloziferisch durcheinander, daß man sich eine neue Art, davon Kenntnis zu nehmen und sich darüber auszudrücken, verschaffen muß » Der veloziferische Charakter seiner Zeit, die immer zunehmende Schnelligkeit des materiellen wie geistigen Verkehrs zwischen den Völkern war ja von Anfang an ein Grund für seine Erwartung einer Weltliteratur und seine Hoffnung auf sie. Man diene ihr also besser, konnte sich auch eher ihrem schnellen Fortschritt anpassen, wenn man sich der Form einer schnelleren Mitteilung bediente.

Das alles kam zusammen, um seine Pläne zu einer zusammenfassenden, historisch-empirischen und systematischen Darstellung der Weltliteraturidee nicht zur Ausführung kommen zu lassen. Es ist höchst auffallend, wie Goethe in Schriften, Briefen und Gesprächen, wenn er auf Weltliteratur zu reden kommt, immer wieder ausweichende Bemerkungen wie solche macht: daß weitere Ausführung zu weit führen würde, daß er sich ihrer enthalten müsse, daß er sie ändern überlassen wolle, daß er nur vorläufig darauf hindeuten wolle, daß der Raum für weitere Ausführung nicht reiche. So ist man denn genötigt, aus Hunderten von einzelnen, zerstreuten Bausteinen das Gebäude zu errichten.

Diese sind, außer in Briefen, Gesprächen, Tagebüchern, Schemata und den Kundgebungen seiner Teilnahme an Byron, Manzoni, Carlyle, besonders in seiner Zeitschrift « Kunst und Altertum » zu finden. Sie war zwar zunächst, als sie 1816 begann, eine Frucht seiner Rhein-

und Mainreise und hatte ursprünglich den Zweck, sich mit dem, was noch an Altertum in dieser seiner Heimat sich befand, zu beschäftigen, wie es zu erhalten, zu ordnen, zu benutzen und zu beleben sei. Aber bald trat neben das deutsche auch das griechische Altertum und neben die bildende Kunst auch die Dichtung. Der zweite Band (1820) bringt bereits weltliterarische Artikel über die Klassiker und Romantiker in Italien, über Byron und Manzoni. Im dritten Band (1823) steht viel über Weltpoesie, und seit Goethe den «Globe» kennen lernte und aus ihm ersah, daß die Sehnsucht nach Volkerversöhnung und geistiger Vermittlung nicht mehr nur einzelnen Geistern eigen, sondern ein allgemeines Phänomen der europäischen Jugend war (das er auch bald darauf, seit 1827, in den englisch-schottischen Zeitschriften und 1828 im italienischen «Eco» bemerken konnte), als er sich dadurch davon überzeuete, in welchem Maße sich die fremden Literaturen der deutschen zu öffnen begannen, drang er nun selbst nach dem Vorbilde des «Globe» darauf, daß nun auch die deutsche Literatur sich in der Welt umsehe, um ihr Spiegelbild im Urteil anderer Nationen zu finden, sich selbst zu solchem Spiegelbild für andere Nationen zu machen und den geistigen Guter Austausch zwischen den Literaturen zu fordern. «Diese Zeitschriften», so heißt es einmal, «wie sie sich nach und nach ein größeres Publikum gewinnen, werden zu einer gehofften, allgemeinen Weltliteratur auf das wirksamste beitragen.»<sup>36</sup> Seit 1826, da seine ersten Übersetzungen aus dem «Globe» erschienen, hat Goethe selbst seine Zeitschrift in der letzten Periode seiner weltliterarischen Tätigkeit zu einem solchen Organ der Weltliteratur gemacht, indem er es sich angelegen sein ließ, seiner Nation ihr Spiegelbild in den fremden Literaturen vorzuhalten und sie unermüdlich aufzufordern, sich nun, da die andern Nationen ihr gerecht werden, auch ihrerseits jenen gerecht zu zeigen. Diese Mitteilungen Goethes von den Spiegelungen der deutschen Literatur begannen wohl mit solchen seines eigenen Bildes, wie es der «Globe» ihm zeigte, was aber keineswegs auf Stolz und Eitelkeit zurückzuführen ist. So wie eben Goethe in all seinen Schriften, den dichterischen wie den theoretischen, des eigenen Erlebnisses, der persönlichen Erfahrung bedurfte, so mußte er auch zunächst den Segen der Spiegelung an sich selbst erfahren, um die Allgemeinheit seiner teilhaftig zu machen. Das eigene Beispiel sollte das sicherste, weil das selbsterlebte, der deutschen Weltwirkung sein. So schreibt er denn auch 1827, als er von einer Nachbildung seines Tasso von Alexandre Duval und den Vergleichen berichtet, die im

« Journal du Commerce » und im « Globe » zwischen dem Original und dem Nachbild angestellt wurden: die Mitteilungen, die er aus französischen Zeitblättern gebe, hatten nicht etwa allein zur Absicht, an ihn und seine Arbeiten zu erinnern, er bezwecke vielmehr ein Höheres, worauf er vorläufig hindeuten wolle: Überall hore und lese man von dem Vorschreiten des Menschengeschlechtes, von den weiteren Aussichten der Welt- und Menschenverhältnisse. Wie es auch im ganzen hiermit beschaffen sein mag, wolle er doch von seiner Seite seine Freunde aufmerksam machen, daß er überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten sei. Alle Nationen schauen sich nach uns um, sie loben, sie tadeln, nehmen auf und verwerfen, ahmen nach und entstellen, verstehen oder mißverstehen uns, öffnen oder verschließen ihre Herzen. Wesentlicher aber ist noch die Feststellung, daß sich in der dritten Periode von Goethes weltliterarischer Tätigkeit, seit 1827, eine zunehmende Objektivität bemerkbar macht, wie man es schon in dem Vergleich der Schemata zur Weltliteratur bemerken konnte. Denn wenn auch gewiß die Mitteilungen von der Aufnahme seiner eigenen Werke im Ausland weitergehen, wenn er auch von der Stapferschen Faustübersetzung und den ihr beigelegten Bildern Delacroix' berichtet, von « Helena in Edinburgh, Paris und Moskau », von der Aufnahme seiner Weltliteraturidee in Frankreich, wenn er in seiner Einleitung zum « Leben Schillers » von Carlyle seine persönlichen Beziehungen zu dem schottischen Autor darstellt, wie er früher die zu Byron und Manzoni dargestellt hatte, wenn er in dem Gedicht « Ein Gleichnis » das verjüngende Gefühl zum Ausdruck brachte, das ihn ergriff, als er seine Lieder in fremder Sprache vernahm, wenn er das Gedicht an die 15 englischen Freunde veröffentlichte, die ihm mit einem Geschenk gehuldigt hatten, so teilt er doch im gleichen Zeitraum auch mit, wie sich bei Gelegenheit eines dem Schillerschen « Don Carlos » nachgedeuteten Dramas « Elisabeth de France » von Alexandre Soumet die Verfasser des « Globe » zugunsten der Werke seines verewigten Freundes aussprachen, wie sie bei Gelegenheit des Warbeck von Fontan des Schillerschen « Warbeck » und « Demetrius » in allen Ehren gedachten, bei Vergleichung ihm durchaus den Vorrang gaben und zu weiteren Nachbildungen des « Wilhelm Tell » aufforderten, welche erfrischende Wirkung die englische Wallensteinübersetzung von George Moir ausüben könnte, mit welcher Verehrung und Liebe, Kenntnis und Einsicht Carlyle das « Leben Schillers » schrieb. Auch empfahl er die

Übersetzung der Herderschen « Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit » von Quinet samt der ihr vorausgehenden Einleitung, wofür Quinet, als er nach Goethes Tod davon erfuhr, die neue Ausgabe seiner Übersetzung Goethe widmete. Er machte ferner auf die Übertragung von Musterstücken der deutschen Romantik durch Carlyle: « German Romance » aufmerksam und empfahl den deutschen Tagesblättern, die von Carlyle den einzelnen Autoren vorgesetzten Notizen zu übersetzen, so wie er auch von den kritischen Besprechungen über Werke deutscher Romantiker in den englisch-schottischen Zeitschriften Kenntnis gab. Man sieht, wie seine vermittelnde Tätigkeit weit über ihn selbst und seine eigenen Werke hinauswuchs und das Spiegelbild der deutschen Literatur überhaupt im Ausland zeigte. Ja, es ist auffallend, daß er von der vielleicht größten Huldigung, die ihm persönlich von der französischen Romantik am Ende seines Lebens (1830) zuteil wurde, einer großen Sendung ihrer Werke und der Portrat-medallions der Autoren, der Öffentlichkeit nicht mehr Kenntnis gab, obwohl sie ihn innerlichst beglückte.

Auch Deschamps, der mit seinen Übersetzungen und Nachbildungen fremdlandischer Formen in den an Goethe gesandten « Etudes Françaises et Etrangères » die Grenzen der französischen Dichtung weit hinaus ruckte und mit dem Vorwort dazu eines der wichtigsten Manifeste der französischen Romantik schuf, mußte sich, obwohl in den « Etudes » eine Übersetzung der von Frau von Stael noch für unübertragbar erklärten « Braut von Corinth » stand, mit einem durch den Bildhauer David mündlich überbrachten Dank begnügen, der diese Übersetzung nicht einmal erwähnt, obwohl er sie im Gespräch mit Eckermann als treu und sehr gelungen lobte. Dies « Suffrage de l'illustre Goethe, douce compensation de tant de critiques », genügte freilich Deschamps, um es ihm zur heiligen Pflicht zu machen, die in jenem Vorwort niedergelegten Prinzipien und Anwendungen unter allen Umständen weiter auszubreiten. So steht im Vorwort zu Deschamps' späterer Gedichtsammlung « Poésie » (in der sich auch Übersetzungen der Mignon- und Gretchenlieder, des Erlkönigs, des Fischers, des Königs in Thule finden). Auch die Faustübersetzung von Gérard de Nerval, die dritte und bedeutendste nach denen von St. Aubain und Stapfer, die den Faust erst wirklich zu einem Besitze Frankreichs machte und seine Wirkung in der französischen Literatur entschied, wurde von Goethe nicht öffentlich angezeigt, obwohl er sich im Gespräch mit Eckermann sehr lobend über sie aussprach. Auch

die Huldigung, welche ihm Berlioz mit der Zusendung seiner Faustpartitur 1829 und einem sie begleitenden Briefe abstattete, wurde der Öffentlichkeit nicht bekannt gemacht

Die zunehmende Objektivität Goethes aber in der dritten Periode seiner weltliterarischen Tätigkeit zeigt sich nicht nur in solchen Verzicht und nicht nur darin, daß er, weit über sich selbst hinaus, der deutschen Literatur ihr Spiegelbild in den fremden Literaturen zeigte, sondern auch in der Ankündigung und Empfehlung ausländischer Werke, die mit deutscher Literatur gar nichts zu tun hatten, und zu deren Autoren Goethe kein persönliches Verhältnis hatte, wie etwa von Lemerclers historischer Komödie « Richelieu » oder von den Memoiren Robert Guillemonds, die in deutscher Übersetzung « eingeführt und eingeleitet von Goethe » 1827 erschienen, oder von Taschereaus « Histoire de la Vie et des Ouvrages de Molière ». Solche Berichte und Empfehlungen treten freilich gegenüber den Spiegelbildern deutscher Literatur beträchtlich in den Hintergrund. Aber Goethe regte andere Autoren, wie besonders den Dante-Übersetzer Streckfuß an, ihm Besprechungen fremdlandischer Werke für « Kunst und Altertum » zu schicken. (Von Streckfuß stammen die auf Goethes Anregung hin geschriebenen Kritiken über Manzoni's Roman « I Promessi Sposi » und über Niccolini's Tragödie « Antonio Foscarini », die Goethe ihm zugeschickt hatte. Streckfuß hat auch Manzoni's Tragödie « Adelchi » auf Goethes Anregung hin übersetzt.) In Goethes Charakteristik des « Französischen Haupttheaters », in der er die Wandlung der französischen Bühne von der « ganz reinen, regelmäßigen, sogenannten klassischen Art » zu den romantischen Dramatisierungen der Geschichte darstellt, ist es bemerkenswert, daß er mit keinem Worte von dem so augenfälligen Einfluß seines « Gotz von Berlichingen » spricht, obwohl er sich, wie aus manchen Äußerungen hervorgeht, dieser Wirkung ganz bewußt war. Die höchste Stufe der Objektivität aber betrat Goethe mit den in dieser Periode und schon zu Ende der zweiten bedeutend hervortretenden Vergleichen zwischen den verschiedenen Literaturen Europas, die von seinem souveränen Standpunkt über allen Nationen und seiner durch nichts getrüben Schau, der sich das Wesen der nationalen Charaktere offenbarte, beredtes Zeugnis geben. Nun hat wohl Goethe auch manchmal entschieden vor Vergleichen gewarnt, so etwa in der « Warnung », die in den Noten zum « West-östlichen Divan » steht. Man vergleiche, so fordert er, die orientalischen Dichter mit sich selbst, man ehre sie in ihrem eigenen Kreise und

vergesse doch dabei, daß es Griechen und Römer gegeben habe. Man soll Firdusi nicht mit Homer vergleichen, weil er in jedem Sinne dem Stoff, der Form, der Behandlung nach verlieren muß. Wir haben unsern herrlichen Nibelungen durch solche Vergleichung den größten Schaden getan, dadurch, daß sie nach einem Maßstab, dem homerischen, gemessen wurden, den man niemals bei ihnen anlegen sollte. Man lobe, wähe und verwerfe nicht vergleichend. In einem Brief von 1826 heißt es: «Damit wir aber nicht immer bei Lob und Preis der Engländer allein verharren, so muß ich nur melden, daß das Kronungsgedicht des Herrn De Lavigne ganz furtrefflich ist. Ich bin dadurch in meiner alten Überzeugung bestärkt worden, daß man nicht vergleichen müsse, sondern daß man jede Nation, jeden Dichter und Schriftsteller, jedes Individuum an sich betrachten und schätzen solle.» Das alles darf jedoch nur so verstanden werden, daß man aus Gerechtigkeitsgründen nicht eine Erscheinung an der andern messen und abschätzen, vergleichend loben oder verwerfen darf, weil die Verschiedenheit der Charaktere und Intentionen nicht das gleiche Maß der Beurteilung vertragt. Aber Goethe war schon von der Naturwissenschaft her viel zu sehr daran gewohnt, die Phänomene auf ihre Ähnlichkeit und charakteristische Verschiedenheit hin miteinander zu vergleichen, um dies nicht auch in der geistigen Welt zu tun. «Naturgeschichte beruht überhaupt auf Vergleichung», so steht in seiner Morphologie. Er war ja schon als Herders Jünger von Anfang an daran gewohnt, so wie er die Fruchtbarkeit der vergleichenden Methode in Wilhelm von Humboldts Sprachvergleichung und auch in Humboldts Brief über das deutsche und französische Theater erfuhr. Man kann Goethe geradezu als einen der wichtigsten Ahnen der vergleichenden Literaturbetrachtung erkennen, und wie hatte der Schöpfer der Weltliteraturidee denn auch auf den Vergleich verzichten können, der ja doch zu den wesentlichsten Methoden der zwischen den Nationen vermittelnden und sie miteinander bekannt machenden Weltliteratur gehört. Schon 1801 hatte Goethe einmal daran gedacht, öffentlich einen Vergleich zwischen vier Übersetzungen von «Hermann und Dorothea» anzustellen. Als er am «West-östlichen Divan» schuf, schien es ihm wunderlich zu sehen, wie die verschiedenen Nationen — Franzosen, Engländer, Deutsche — den ungeheuren Stoff der orientalischen Dichtarten jede nach ihrer Art behandeln, und so muß man es auch machen, wenn man ihnen etwas abgewinnen will. Aber erst in der Spätzeit seiner weltliterarischen Tätigkeit, als er sich auf die



höchste Stufe objektiver Überschau erhoben hatte, trat die Vergleichung der Nationen öffentlich und methodisch hervor. Es geschah wohl manchmal auch bei Gelegenheit seiner eigenen Werke, indem er sah, wie verschieden sie von den verschiedenen Nationen aufgenommen und behandelt wurden. Aber auch da noch ist die wachsende Objektivität zu beobachten. In dem Aufsatz «Die drei Paria» von 1824 vergleicht er seine eigene Parialegende mit einer deutschen und einer französischen Pariastragödie. Aber es sind damals noch nicht die nationalen Wesenheiten, die er herausarbeitet, sondern er stellt dem «tragisch grausamen Motiv» jener Dramen «zur Erholung und Erhebung» die eigene Behandlung gegenüber, welche die Vermittlung der Kontraste durch die oberste Gottheit vorstellt. Wenn man nun aber mit diesem Aufsatz den späteren von 1828 vergleicht: «Helena in Edinburgh, Paris und Moskau», so wird die höhere Objektivität in diesem letzten Zeitraum offenbar. Denn jetzt, da Goethe eine englische Abhandlung über seine Helena von Carlyle, eine französische von Ampère und eine russische von Schewireff miteinander vergleicht, heißt es lakonisch vereinfachend. «Hier strebt nun der Schotte, das Werk zu durchdringen; der Franzose, es zu verstehen; der Russe, sich es anzueignen. Und so hatten die Herren Carlyle, Ampère und Schewireff ganz ohne Verabredung die sämtlichen Kategorien der möglichen Teilnahme an einem Kunst- oder Naturprodukt vollständig durchgeführt.» Solche Vergleichen aber gelten in dieser letzten Periode keineswegs nur Goethes eigenen Werken. Sie entfalteten sich auch nicht nur in der vergleichenden Behandlung der Länder und Völker und ihrer weltpoetischen Ausdrucksweisen. In dem Aufsatz «Englisches Schauspiel in Paris» vergleicht er, wie die deutschen und die französischen Kritiker mit Shakespeare verfahren. Die deutschen suchen ihrer Gründlichkeit gemäß in seine Wesenheit einzudringen, gestehen gerne dem Stoff, den Gegenständen seiner Dichtung allen Wert und Gehalt zu, sie trachten, seine Behandlungsart zu entwickeln, ihrem Gange zu folgen, die Charaktere zu enthüllen und scheinen mit aller Bemühung doch nicht zum Ziele zu gelangen. Die Franzosen dagegen, lebendig-praktischen Sinnes, verfahren hierin ganz anders. Sie genießen gegenwärtig des Glucks, die vorzüglichsten englischen Schauspieler in den berühmtesten, beliebtesten Stücken nach und nach vor sich zu sehen, und zwar auf eigenem Grund und Boden, wodurch sie gegen das Fremde in den wichtigen Vorteil gesetzt sind, daß ihnen der heimische Maßstab zur Hand bleibt, der, wenn sie ihn, alte verrottete

Vorurteile beseitigend, mit Geistesfreiheit an das Fremde legen, ihnen zu einem wahrhaft überschauenden Urteil die sicherste Gelegenheit gibt. Um die Wesenheit des Dichters und seiner Dichtung, welche doch niemand ergründen wird, kümmern sie sich nicht, sie achten auf die Wirkung, worauf denn doch eigentlich alles ankommt, und indem sie die Absicht haben, solche zu begünstigen, sprechen sie aus, teilen sie mit, was jeder Zuschauer empfindet, empfinden sollte, wenn er sich auch dessen nicht genugsam bewußt wurde. Mit dem englischen Schauspiel in Paris wiederum vergleicht Goethe das « Französische Schauspiel in Berlin ». Auch die italienischen und französischen Zeitschriften « Eco » und « Globe » werden auf ihren mannlichen Charakter hin miteinander und beide wiederum mit den deutschen Zeitschriften verglichen, welche zum großen Teil von Frauen und fast durchaus für Frauen geschrieben sind <sup>37</sup>

Fragt man zusammenfassend nach den Absichten und Motiven, die Goethe in seiner gesamten Vermittlungstätigkeit auf dem Gebiete der Weltliteratur leiteten, und die aus den allgemeinen Betrachtungen zu entnehmen sind, welche er fast allen seinen Besprechungen und Empfehlungen beifugte, so ergibt sich als allgemeinsten Gesichtspunkt der, daß Goethe auf die sich anbahnende Weltliteratur hinweisen und ihre Entwicklung zu begünstigen und zu beschleunigen versucht. Zwei allgemeine Wege dazu treten sodann hervor. Er will der deutschen Nation ihr Spiegelbild im fremden Geiste zeigen, und er will sie damit, daß er sie immer wieder darauf aufmerksam macht, wie sich die fremden Nationen jetzt um sie kümmern, dazu bringen, nun auch ihrerseits alle Vorurteile fallen zu lassen, den fremden Literaturen gerecht zu werden und auch an ihnen Anteil zu nehmen. Was die Spiegelung betrifft, so sucht er ihren mannigfachen Segen zu offenbaren: Sie kann zur Selbsterkenntnis führen, weil der distanzierte Blick des fremden Auges tiefer und klarer zu sehen vermag, als man selbst es kann. Sie kann durch das Erlebnis der in der Welt ausgeübten Wirkungen Ermutigung und höhere Selbstschätzung veranlassen, aber auch vor nationaler Überheblichkeit schützen und vor Irrwegen bewahren. Sie kann die innere Einheit fördern, wesenlose Streitigkeiten innerhalb einer Literatur schlichten, da dem fernblickenden Auge Nebel und Dunst verschwinden. Sie kann eine « stockende » Literatur auffrischen und verjüngen, was durch fremde Teilnahme und besonders durch Übersetzungen geschieht, die den originalen Schöpfungen ein neues Leben verleihen. Sie erweckt das bindende Gefühl der Zeitgenossenschaft. Was endlich die Teil-

nahme an fremden Literaturen betrifft, so hat auch sie die segensreiche Wirkung, der eigenen Literatur neue Motive und Formen zu schenken und sie dadurch vor Erstarrung zu bewahren. Über das alles hinaus aber ist der Weltliteratur die allgemeine Sendung gegeben, durch gegenseitige, ergänzende Wechselwirkung und Wechselbildung den allgemein menschlichen Geist immer mehr zu entwickeln, ohne daß die Nationen dadurch ihren Charakter zu verlieren brauchen, die Völker einander kennen und schätzen zu lehren und damit zu allgemeiner Toleranz und Humanität zu führen. Dies alles war das Ziel und der Sinn von Goethes weltliterarischer Tätigkeit, deren gewichtigstes Organ seine Zeitschrift « Kunst und Altertum » war

Freilich wie der deutschen Literatur überhaupt auf ihrem Wege in die Welt, so stellten sich auch dieser Zeitschrift von vornherein bedeutende Hindernisse bei der Verwirklichung ihrer hohen Intention entgegen. Man muß nur daran denken, was Goethe selbst wiederholt als die größte Kraft des « Globe » hervorgehoben hat, daß sich in ihm eine ganze Generation zusammenfand und in gleichgerichteter Bestrebung, von einem Geiste durchdrungen, zusammenwirkte. Solche Übereinstimmung erst gibt einer geistigen Bewegung nach innen wie nach außen ihre Stoßkraft. Das war es aber gerade, was Goethe in der deutschen Literatur so schmerzlich vermißte, wo jeder einsam für sich selbst und wie auf einer Insel lebte und schuf. Die Konzentration auf die eine Hauptstadt Paris war nicht nur ein politisches, sondern ein allgemeines, geistiges Symbol des französischen Lebens. So wenig aber Deutschland eine Hauptstadt hatte wie Paris, so wenig besaß seine Literatur jene geistige Bindung, die eine Zeitschrift wie den « Globe » ermöglicht hatte. Als Schiller mit den « Horen » den Versuch machte, eine literarische Sozietät als Herausgeber der Zeitschrift zu schaffen und das deutsche Publikum dadurch auf ein geistiges Zentrum zu vereinigen, scheiterte die Unternehmung bald, obwohl einige der glanzendsten Geister Deutschlands sich an der Gesellschaft beteiligten. Das ist nun einer der großen Unterschiede zwischen den weltliterarischen Zeitschriften Deutschlands und Frankreichs damals: dem « Globe » und « Kunst und Altertum », daß der « Globe » der Sammelplatz der « Globisten » war, zu denen die bedeutendsten Schriftsteller des damaligen Frankreich zählten, während Goethe die Last seiner Zeitschrift fast allein zu tragen hatte. Die Mitarbeit anderer Autoren auf dem Felde weltliterarischer Vermittlungstätigkeit war ganz verschwindend klein. Die Zeitschrift « Kunst und Altertum » war wesent-

lich das Sprachrohr Goethes, mit dem er sein Volk und die Welt zu erreichen versuchte. Das war nicht Goetheschcs « Olympium », sondern er sah keine geeigneten Helfer um sich. Die Romantiker kamen nicht in Betracht. Die Idee der Weltliteratur, welche die ältere Romantik hatte, unterschied sich doch gewaltig von der Goetheschen denn gerade das, woran Goethe alles lag, die Zeitgenossen der verschiedenen Nationen zu gemeinsamer Wirksamkeit zusammenzuführen, lag dieser in die Vergangenheit gerichteten Bewegung völlig fern. Die jüngere Romantik aber huldigte einem Nationalismus, gegen den ja gerade Goethes Weltliteraturidee sich wendete. Auch traute Goethe selbst den besten Schriftstellern Deutschlands jenen feinen, geselligen Ton nicht zu, der ihn im « Globe » so angenehm berührte. Man merkt ihnen, wie er einmal sagt, immer die Einsamkeit an, während man den Globisten die « große Gesellschaft » anmerkt, daher sie auch im Unterschied von deutschen Kritikern noch im Tadel hoflich und galant bleiben, wie es für den Weltverkehr notwendig ist. Die jungdeutschen Schriftsteller waren noch kaum auf den Plan getreten. Sie nahmen dann die Goethesche Idee wohl auf; aber zu seiner Lebenszeit stand Goethe sehr einsam da, und so vermochte sein weltliterarisches Organ das deutsche Publikum nicht zu binden und auch das Ausland nicht zu überzeugen, daß die deutsche Literatur (mit der Ausnahme Goethes) Weltliteratur geworden sei oder zu werden im Begriffe stehe, so sehr auch das Ansehen der deutschen Literatur und ihre Wirkung im Ausland anstieg. Die Einsamkeit Goethes war also das erste Hemmnis seiner weltliterarischen Vermittlungstätigkeit.

Das zweite war die Sprache. Denn welch unendlichen Vorteil hatten doch die französischen und englischen Zeitschriften dadurch, daß sie in Weltsprachen reden konnten, und wie wenig deutsch wurde damals noch in England und in Frankreich gelesen. Zeitschriften aber sind zur Übersetzung nicht geeignet.

Das dritte Hemmnis war Goethes hohes Alter. Man muß bedenken, daß der « Globe » die Sammlung der literarischen Jugend Frankreichs war und schon dadurch eine vehemente Kraft in sich trug. Goethe stellte sich den vielleicht vorzüglichsten Kritiker des « Globe », Ampère, seines reifen Urteils, seines Verständnisses für die Wechselwirkung zwischen Leben und Dichtung, seiner weiten Übersicht wegen als einen Mann von mittleren Jahren vor und war daher sehr überrascht, als Ampère 1827 in Weimar eintraf und sich als ein lebensfroher Jungling von einigen zwanzig Jahren darstellte, wie Goethe denn auch jetzt erst

erfuhr, daß samthliche Mitarbeiter des «Globe» lauter junge Leute waren. Er erklärte sich diese Erscheinung, die er in Deutschland wegen der Isohertheit des einzelnen Schriftstellers für ganz unmöglich hielt, aus der Atmosphäre von Paris, wo die vorzüglichsten Köpfe eines großen Reiches auf einem einzigen Fleck beisammen sind und in taglichem Verkehr und Wettkampf sich gegenseitig belehren und steigern, wo die Schätze aus allen Reichen der Natur und Kunst der ganzen Erde für die tagliche Anschauung offen stehen, wo alles an eine große Vergangenheit erinnert und seit drei Menschenaltern durch Männer wie Molière, Voltaire, Diderot und ihresgleichen eine solche Fülle von Geist in Kurs kam, wie sie sich auf einem einzigen Fleck nicht zum zweiten Male findet. Darauf fuhrte Goethe es zurück, daß sich ein französisches Talent so schnell und freudig entwickeln konnte. In Deutschland gab es einen für die Entwicklung so fruchtbaren Boden nicht. Wie schwer und langsam hatte sich doch selbst Goethe seine Bildung erringen müssen, obwohl er doch gewiß der äußerlich bevorzugteste Dichter Deutschlands war. Die deutsche Jugend war zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als daß sie sich so freudig und bereit, wie es die Globisten taten, der Welt hatte öffnen können. In der deutschen Literatur war es der hochbetagte Goethe, der gewiß an Übersicht, Weisheit und Geist die Jugend aller fremden Literaturen überragte. Aber er war doch für die Welt eigentlich nicht mehr durch seine Gegenwart lebendig, sondern seine Jugend war es, die in der europäischen Jugend, der Romantik Europas, ihre Auferstehung feierte. Das gab dem alten Goethe ein so seltsames Verhältnis zu seinen Zeitgenossen. Es verjüngte und erfreute ihn wohl, wenn er jetzt sah, daß gerade, was er in seiner Jugend einsam und suchend geschaffen hatte, nun zum europäischen Gemeingut wurde. Aber die europäische Romantik, die ihn als ihren Ahnen, ihr Oberhaupt verehrte, entsprach der letzten Stufe seines Alters im Grunde nicht. Er konnte Europa mit seiner Jugend beschenken. Aber sein hohes Alter mußte umgekehrt doch ein gewisses Mißverhältnis zu der europäischen Jugend schaffen, die nun auf den Plan trat, trotz aller Wandlungs- und Erneuerungsbereitschaft Goethes. Der Titel «Kunst und Altertum» sagt bereits viel. Wollte doch Goethe in seiner Zeitschrift gerade alte Traditionen retten, von denen die europäische Jugend sich befreien wollte. Es gab gewiß für all diese Hemmnisse, denen seine Vermittlungstätigkeit zwischen den Völkern begegnete, einen fordernden Ersatz den Weltruhm, die gewaltige Autorität Goethes, die jedem seiner Urteile ein Gewicht ohnegleichen gab. Das zeigte sich etwa in dem,

was er für Byron, für Manzoni, für die serbischen Volksheder tun konnte. Aber seiner weltliterarischen Tätigkeit waren doch durch sein hohes Alter, in welchem er sie entfaltete, gewisse Grenzen gesetzt. Die europäische Romantik, die im Grunde und im Unterschied von der deutschen Romantik den Beginn der modernen Literatur bedeutete, zeigte diese Modernität auch darin, daß sie einen politischen und zwar revolutionären Charakter trug. Auch im « Globe » kann man sogar bis in seine literarische Kritik hinein, bis in den Sturz der klassizistischen Regeln, den revolutionären Atem spüren, der auch Goethe nicht entging, und den er nicht billigen konnte. Die Verquickung von Literatur und Politik war ihm an sich nicht gemäß, und « alles, was revolutionär aussieht », war ihm, wie Soret einmal sagt, zuwider. Als sich der « Globe » 1830 zu einer Tageszeitung wandelte und nun neben literarischen auch politische Artikel brachte, nahm Goethes Interesse an ihm bedeutend ab. Auch darin also zeigt sich der Unterschied zwischen ihm und der europäischen Romantik. Der Lauf der modernen Geschichte aber hat gegen Goethe entschieden. Denn die Politisierung des europäischen Geistes vermochte es, die Spannungen zwischen den Völkern in solchem Maße wach zu halten und zu erhöhen, daß sie die Verwirklichung der Goetheschen Idee, die Völker auf geistigem Wege miteinander zu versöhnen und zu verbinden, verhindern konnte, und der hoffende Blick auch weiter in die Zukunft gerichtet bleiben muß

## ZWEITER TEIL

### EMPFANGENER SEGEN





## *Die weckende Macht der englischen Literatur*

Wenn damit, was Goethe von fremden Literaturen empfing, eine der Quellen angegeben wird, aus der sich seine Idee der Weltliteratur bildete, indem er eben den Segen an sich selbst erfuhr, den die Oeffnung fremdem Geiste gegenüber auszuüben vermag, so muß zuerst die Frage gestellt werden, was denn überhaupt unter Wirkung zu verstehen ist, oder, wie man es ja auch zu nennen pflegt, unter Einfluß. Man darf Wirkung oder Einfluß nicht etwa mit Nachahmung verwechseln, die bei schöpferischen Naturen gar nicht in Betracht kommt, und es ist ganz unertraglich, wenn es in der Literaturwissenschaft so dargestellt wird, daß ein Dichter nach einer Vorlage arbeitet, ein Modell nachbildet. Wirkung und Nachahmung verhalten sich zueinander wie eine lebendige Zeugung organischen Lebens in einem fruchtbaren Schoß, und die künstliche Herstellung eines toten Stoffes in einer chemischen Retorte. Auch darf man Wirkung und Einfluß nicht in der Ähnlichkeit oder Gleichheit einzelner Stellen bei zwei Dichtern suchen. Wirkung und Einfluß ist nichts anderes als fordernde Befruchtung, und damit ist schon gesagt, daß sie nur dort möglich ist, wo eine Disposition in dem empfangenden Menschen vorhanden ist, daß er ein fruchtbarer Schoß ist, der sich dem Samen fremden Geistes öffnet, und ganz besonders auch, daß der richtige Augenblick der Empfangnis gekommen ist; denn wenn dies nicht der Fall ist, so kann der Einfluß leicht zur « Influenz » im Goetheschen Sinne werden. Ein krankheitsregender Fremdkörper kann den lebendigen Organismus storen, wenn nicht gar zerstören. Das war nun Goethes so ungeheuer gesunde Veranlagung, daß er in jedem Augenblick seiner Entwicklung mit instinktiver Sicherheit empfand, was seiner Natur angemessen war, was der jeweilige Augenblick an Befruchtung von außen her verlangte, was er als geistige Nahrung aufnehmen durfte und mußte, und was er abzulehnen hatte, weil es ihm gefährlich werden könnte. Er duldete keinen Fremdkörper in seinem Geist, und er verschloß sich auch den größten und bedeutendsten Geistern, wenn sie ihm im jeweiligen Augenblick seiner Entwicklung nicht angemessen waren, ihn nicht fordern und innerlichst befruchten konnten. Dagegen öffnete er sich

stellung von Goethes Bildung durch fremde Literaturen die wichtigste Quelle ist, natürlich nur, was seine Jugend betrifft, denn Goethe hat ja dieses Werk nur bis zu seiner Ankunft in Weimar geführt. Die Arbeit an ihm aber machte es ihm erst zur gebieterischen Pflicht, sich selbst über all die Quellen klar zu werden, aus denen er seine Bildung schöpfte und denen er Befruchtung verdankte. Indem er sich bemühte, die innern Regungen, die äußern Einflüsse, die theoretisch und praktisch von ihm betretenen Stufen der Reihe nach darzustellen, wurde er aus seinem engen Privatleben in die weite Welt gerückt, die Gestalten von hundert bedeutenden Menschen, die naher oder entfernter auf ihn eingewirkt hatten, traten hervor, ja die ungeheuren Bewegungen des politischen Weltlaufes, die auf ihn wie auf seine ganze Generation den größten Einfluß gehabt hatten, mußten vorzüglich beachtet werden. Denn das, so meinte er, scheint die Hauptaufgabe einer Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern sie ihm widerstrebten, inwiefern sie ihn begünstigten, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt habe. Hierzu wird aber gefordert, daß ein Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen sich selber gleich geblieben, das Jahrhundert, welches ihn willig oder unwillig mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt, daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer Mensch geworden sein. Man kann aus diesen Worten übrigens ersehen, daß Goethe, wenn er von Wirkungen und Einflüssen spricht, keineswegs nur an diejenigen gedacht hat, welche von den Literaturen ausgehen, sondern von der gesamten, politischen und sozialen, sittlichen, religiösen und ästhetischen Situation der Zeit, und so hat er ja auch wirklich in « Dichtung und Wahrheit » seine Bildung aus diesem gesamten Zeitzustand entwickelt. Es ist in der Tat nur eine methodisch notwendige, aber immer bedenklich bleibende Isoherung der Literatur, wenn man nur von ihren Wirkungen spricht, und dieser Übelstand ist nur dadurch wett zu machen, daß man sich immer dabei von dem Bewußtsein begleiten läßt, es handle sich eben nur um einen Ausschnitt aus einem Gesamtkomplex, freilich um einen, der, richtig verstanden, als höchst repräsentativ für alles gelten kann. Denn die Literatur ist doch der wesentlichste Niederschlag vom Geiste einer Zeit.

Die Zeit, in die Goethe hinein geboren wurde, zeigt die Herrschaft des französischen Geistes in ganz Europa auf ihrem Gipfel, und der junge Goethe hat bis zu seinem Eintritt in Straßburg eine durchaus an der französischen Literatur orientierte Bildung empfangen, wovon seine frühen Jugendwerke, die der vorstraßburgischen Zeit entstammen, beredtes Zeugnis geben. Die spielende Grazie des Rokoko, die konventionell-aristokratische Würde der klassizistischen Tragödie, die maschinelle Naturauffassung der Enzyklopadisten und besonders die Vernunftreligion eines Voltaire: das waren die Mächte, die ihn zuerst bestimmten. Goethe hat noch als Greis dem jungen Eckermann bekannt, welch ungeheure Bedeutung Voltaire und seine großen Zeitgenossen in seiner Jugend hatten und wie sie die ganze sittliche Welt beherrschten. Es gehe, so sagte er damals, aus seiner Selbstbiographie nicht deutlich genug hervor, was diese Männer für einen Einfluß auf seine Jugend gehabt hatten, und was es ihn gekostet habe, sich dann gegen sie zu wehren und sich auf eigene Füße in ein wahres Verhältnis zur Natur zu stellen.

Damit ist aber bereits gesagt, daß die Zeit, in die Goethe hinein geboren wurde, nicht nur durch die geistige Vorherrschaft Frankreichs charakterisiert ist, sondern eben auch dadurch, daß der Gipfel dieser Vorherrschaft bereits erreicht war und überschritten zu werden begann, ja, daß bereits in Goethes Jugendzeit die Befreiung des deutschen Geistes von fremder Bildung fiel, und daß sich im Widerspruch gegen sie eine neue, deutsche Literatur zu entwickeln anfang. Der Kampf Friedrichs des Großen gegen Frankreich hatte ein deutsches Nationalbewußtsein geweckt, und Lessing hatte mit seiner « Hamburgischen Dramaturgie » das geistige Roßbach geschlagen, indem er, gegen die Nachahmung des französischen Klassizismus protestierend, weil er dem deutschen Wesen nicht angemessen sei, Shakespeare als den germanischen Dichter zu dem berufenen Führer der deutschen Dramatik proklamierte. Auch Rousseau war schon als der große Gegenspieler gegen Voltaire aufgetreten und hatte der gesellschaftlichen Konvention und Überzivilisation Frankreichs das Evangelium der Rückkehr zur Natur entgegengerufen, während schon vor Rousseau Albrecht von Hallers Alpendichtung in gleicher Abwehrstellung gegen die Verderbnis der französischen Zivilisation das natürliche Leben der Schweizer Alpenbewohner gefeiert hatte. Salomon Geßners verklärte Idylledichtung zeichnete den naturnahen Sittenzustand ursprünglicher Menschheit. Die Zürcher Bodmer und Breitinger führten den kritischen

Kampf gegen den ganz an Frankreich orientierten Gottschedianismus und lenkten den Blick auf den englischen Dichter des « Verlorenen Paradieses »: Milton. Die schweizerische Literatur ist somit für die Zeit des jungen Goethe und für ihn selbst eine weckende Macht von größter Bedeutung geworden. Aber auch in Frankreich selbst hatte schon die literarische Revolution gegen den Klassizismus eingesetzt, indem Diderot sich gegen dessen Unwahrheit und Unnatürlichkeit emporste und zur Wahrheits- und Wirklichkeitsdarstellung in der Kunst drängte, ein Zeichen und ein Beleg dafür, daß jede Wandlung in der Literatur und Kunst einer allgemeinen Forderung des historischen Augenblicks entspricht, die eben nur von jenen Völkern ganz und zuerst verwirklicht werden kann, deren eigene Natur und Willensrichtung ihr am angemessensten ist. Auch Diderot also stand wie Lessing unter der Wirkung Englands. Diderot nun wurde von dem jungen Goethe, wie in « Dichtung und Wahrheit » steht, als ihm verwandt empfunden. In alledem, weshalb ihn die Franzosen tadelten, nannte Goethe ihn « einen wahren Deutschen ». Durch Rousseau und Diderot, so schreibt er, hatte sich ein « Ekelbegriff » vor dem geselligen Leben verbreitet, eine stille Einleitung zu jenen ungeheuren Weltveränderungen, in welchen dann alles unterzugehen schien. So entwickelte sich also die literarische Epoche, in die Goethe hinein geboren wurde, aus der hervorgehenden durch Widerspruch, und es waren die germanischen Literaturen, welche diesen Widerspruch gegen die französische Kunst- und Gesellschaftswelt erhoben, die Literaturen der Schweiz und Deutschlands, zuerst aber Englands, das auch jene erst zu sich selbst erweckte. In Straßburg geschah es, an der Grenze Frankreichs, daß Goethe allen französischen Wesens auf einmal bar und ledig wurde, daß die französische Literatur den strebenden Jungling abzustoßen begann, weil sie — nach Goethes Worten in « Dichtung und Wahrheit » — zu « vornehm » und « alt » geworden war und der Einfluß der konventionellen Gesellschaft auf die Schriftsteller immer mehr überhand genommen hatte, so daß sie einer nach Freiheit verlangenden Jugend nichts mehr zu bieten hatten. Die französische Sprache war Goethe von Jugend auf lieb. Sie war ihm durch Umgang und Übung wie eine zweite Muttersprache zu eigen geworden. Als er sich ihrer aber mit größerer Leichtigkeit zu bedienen wünschte und darum nach Straßburg ging, wurde er gerade von dieser Sprache, diesen Sitten eher ab- als ihnen zugewendet. Das Lösungswort hieß nun Natur, Wahrheit, Redlichkeit und Aufrichtigkeit des Gefühls

und seines Ausdrucks, und die Abneigung gegen Voltaire wurde taglich starker.

Es ist kein Zweifel, daß, wie bereits gesagt, die schweizerische Literatur, Rousseau und Haller und Geßner, bei dieser Erweckung Goethes zu sich selbst und seiner eigenen Natur eine bedeutungsvolle Weckerrolle spielte. Aber wie die Schweiz selbst damals von Frankreich fort nach England blickte, so war es doch in erster Linie die englische Literatur, welche die tiefste und entscheidendste Wirkung, auch die fruchtbarste und forderndste, auf den jungen Goethe ubte. Sie war es uberhaupt, welche die Germanisierung der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert fuhrte.

Wenn man die wahrhaft großen Menschen in ihren Beziehungen zur geistigen Welt betrachtet, so wird man immer sehen können, wie sie die Guter aller Zeiten und Volker als ihr Eigentum betrachten und in sich aufnehmen und uber die kritischen Geister lachen, die ihnen vorrechnen und vorwerfen wollen, was sie von außen her sich zugeeignet haben. Sie nehmen solche Guter in sich auf, so wie sie Luft einatmen und ihrem Leibe Nahrung geben. Es ist die Luft und Nahrung ihres Geistes, und ihre Frage an die großen Schopfungen der Zeiten und der Volker ist unbedenklich diese, ob sie es vermogen, ihre eigene Produktivitat zu wecken und zu fordern. Ihre Dankbarkeit erstatten sie mit ihrem eigenen Werke, das aus der Befruchtung wächst und seinerseits wiederum die geistige Welt befruchten kann. Man braucht hier nicht etwa an die Aufnahme bloßer Stoffe und Materien zu denken, die ein herrenloses Eigentum fur alle sind und die von Volk zu Volk, von Zeit zu Zeiten wandern. Es sind vielmehr jene höchsten und tiefsten Wirkungen gemeint, die ein Geist auf einen andern auszuüben vermag, und zwar kraft des Bindens oder des Losens. Denn zwischen Bindung und Losung vollzieht sich der Rhythmus des geistigen Lebens in Volkern und in Menschen. Man kann denn auch die Wirkungen der Volker, die sie in der Weltliteratur aufeinander ausuben, eben dahin unterscheiden, ob sie binden oder losen, formen oder entformen, Gesetz oder Freiheit geben. Es ist der große Unterschied zwischen den germanischen und romanischen Nationen. Der Rhythmus zwischen Bindung und Losung fällt mit dem Rhythmus eines organischen Lebens zusammen. Der Mensch in seiner Jugend will und muß sich losen und entbinden, um dem treibenden, bluhenden und wachsenden Leben Raum zu schaffen. Der Mann verlangt nach Bindung, Ordnung, Maß, Gesetz und Form. Das Alter aber sprengt wiederum die festen

Formen, lost die strengen Bindungen auf, weil schon ein anderes und höheres Leben in ihm Raum verlangt. In diesem Sinne berühren sich Jugend und Alter.

Ebensolcher Art war denn auch die Sendung, welche der englische Geist für Goethe hatte, und weil Goethe in seiner Entwicklung, seinem Wachstum der natürlichste und organischste aller Menschen war, so wurde die befreiende Kraft des englischen Geistes denn auch für seine Jugend und sein Alter fruchtbar, besonders aber für seine Jugend.

Als der alte Goethe in tiefer Dankbarkeit und in Erinnerung an seine Jugend dem jungen Eckermann das Studium der englischen Sprache und Literatur dringlich empfahl, da tat er es mit dem Hinweis, daß die deutsche Literatur ja größtenteils aus der englischen hervorgegangen sei. « Unsere Romane, unsere Trauerspiele, woher haben wir sie denn als von Goldsmith, Fielding und Shakespeare! » Er hatte noch andere Namen nennen können und nannte sie an andern Stellen auch: nämlich Percy, Ossian, Young und Sterne. Es soll nun versucht werden, den großen Einfluß der englischen Literatur auf den jungen Goethe, der aber nicht eigentlich ein wandelnder, sondern ein weckender war, mit möglichster Klarheit und Gliederung zu entwickeln, wenn man auch alles in das eine Wort « Natur » zusammenfassen könnte, zu der die deutsche Jugend damals als zu ihrer Gottheit zu beten begann, Natur als ewige und doch auch immer neue und geniale Schöpfungskraft, als Gegensatz von Konvention und Regel in der Kunst und der Gesellschaft verstanden, wobei man aber Regel nicht etwa mit Gesetz verwechseln darf. Denn die Natur schafft nach lebendigen Gesetzen, nicht nach Regeln. Die Regel, konnte man sagen, ist ein getotetes, zum Mechanismus erstarrtes Gesetz. Sie ist von Konvention hervorgebracht, durch ihre autoritative Macht von außen her dem Menschen und der Kunst und der Gesellschaft auferlegt, ein die Natur bezwingendes, beherrschendes Prinzip. Gesetz aber ist das, was einer Schöpfung der Natur, einem Menschen, einem Kunstwerk, als ihr inneres, notwendiges und ewiges Wesen eingeboren ist, was nicht von außen zwanghaft auferlegt wird, sondern sich von innen her natürlich und notwendig wie von selbst ergibt, die Freiheit einer Individualität nicht fesselt, sondern sie gerade bewahrt. Man stelle sich nun einmal einen englischen Garten neben einem französischen Park vor: wie der englische Garten das Wesen landschaftlicher Natur getreu bewahren möchte, während der französische Park sie beschneidet, zirkelt, mißt, vernünftigt und in symmetrische Ordnungen und geometrische Formen

zwingt, und man hat auch den Unterschied zwischen einer Tragödie von Shakespeare und von Corneille, die ja doch Zeitgenossen waren, eines nach Gesetzen und nach Regeln geschaffenen Kunstwerks, eines Beispiels der Freiheit und der Auferlegung. Als Natur hat denn auch Shakespeare seine ungeheure Wirkung auf den jungen Goethe ausgeübt. Er war es, der ihn von dem formalen Regelzwang des französischen Klassizismus erlöste und ihn zum erstenmal in einem Kunstwerk Menschen schauen ließ, die nicht nach den Regeln der Konvention, sondern nach ihrem eingeborenen Gesetz, nach ihrem inneren Schicksal oder, was ganz gleichbedeutend ist, nach ihrer inneren Freiheit handeln. « Natur, Natur, nichts so Natur als Shakespeares Menschen », so rief der junge Goethe in seiner Rede auf Shakespeare aus.

Die gewaltige Wirkung, die Shakespeare auf den jungen Goethe übte, ist von Friedrich Gundolf sehr richtig daraus hergeleitet worden, daß hier zum erstenmal in der Geschichte des Verhältnisses, das der deutsche Geist zu Shakespeare hatte, ein Schöpfer dem Schöpfer begegnete. Die Shakespearerede bringt nicht eigentlich neue Gedanken. Herder hatte im Grund schon alles gesagt. Aber Herder trat als Historiker und Poetiker an Shakespeare heran, Goethe dagegen als Dichter. Herder brachte eine neue Erkenntnis Shakespeares, Goethe aber legte ein persönliches Bekenntnis zu ihm ab, und man kann wirklich sagen, wie es Gundolf tut, daß noch nie von der Wirkung eines Genius so gesprochen worden ist, wie in dieser Rede. Durch Shakespeare wurden dem jungen Goethe die Augen, die wie blind gewesen waren, so geöffnet, daß ihm alles neu und unbekannt erschien und er seine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert fühlte. Er zweifelte keinen Augenblick mehr, dem regelmäßigen Theater des französischen Klassizismus zu entsagen, weil die Einheiten und die Regeln überhaupt ihm unerträglich wurden. Shakespeare also wirkte als ein Schöpfer losend und befreiend, Fesseln sprengend, augenöffnend auf den jungen Genius. Daß er dabei viel von sich selbst in Shakespeare hineinlegte, ist unverkennbar, und besonders die Auffassung, daß Shakespeare die prätendierte Freiheit unseres Wollens im Zusammenstoß mit dem notwendigen Gang des Ganzen zeige, war sicherlich mehr Goethescher Titanismus, Sturm und Drang. Goethe hat denn auch mit seinem « Gotz von Berlichingen » Shakespeare nicht eigentlich nachgeahmt oder nachgebildet, sondern ihn aus jener Kraft herausgeschleudert, die Shakespeare in ihm entfesselte. Es war der eigene, innere Schöpfungsdrang, der neue Welten schuf, die gleich den Schöpfungen der Natur, gleich

denen Shakespeares, wahr und wirklich und lebendig sind. Der junge Goethe hat von Shakespeare das Vertrauen zu seiner eigenen Schöpfungskraft, den Mut, ganz er selbst zu sein und sich in seinem Werke zu gestalten, empfangen. Gewiß ist es richtig, daß Shakespeare ihn dazu verführte, in jener Zeit alles unter dramatischer Form zu konzipieren, was der Goetheschen Natur nicht gemäß war, und der *Gotz* ist in seiner inneren Form mehr episch als dramatisch. Es mag wohl sein, daß die gewaltigen Pläne zu einer Prometheus-, Mahomet- und Casartragödie auch aus diesem Grunde nicht zur Ausführung kamen. Gewiß zeigt der *Gotz* den Einfluß der Shakespeareschen Historien darin, daß Goethe hier sein eigenstes Erlebnis so in die Ferne der nationalen Vergangenheit verlegte, ihr ein historisches Kolorit verlieh und überhaupt die Tragödie zu einer dramatisierten Geschichte machte, weil die Welt ihm nun als Geschichte aufging. Aber in der Gestalt und dem Schicksal des Helden bleibt doch das eigene Bekenntnis unverkennbar, und das Werk besteht als eigene Schöpfung. Goethe hat sich von Shakespeares dramatischer Form vielleicht eine falsche Vorstellung gemacht, ihre Freiheit übertrieben und allzu gesetzlos gesehen, was auch eine verführende Wirkung auf ihn hatte. Denn sicherlich stimmt der Bau eines Shakespeareschen Dramas mit dem überfreien des *Gotz* nicht überein. Aber auch dazu ist zu sagen, daß diese ungleich freiere Form eben diejenige war, die sich damals Goethe als eigene Ausdrucksform darbot. Wenn jedenfalls Goethe mehrfach bekannte, daß er Shakespeare alles, ja das verdanke, was er sei, so war damit eben die Erweckung zu sich selbst, die Entfesselung seiner schöpferischen Kraft, die Öffnung seiner Augen für die Wahrheit von Welt, Mensch, Natur und Geschichte gemeint.

Aber vielleicht hatte Shakespeare nicht einmal allein diese tief befruchtende und losende Wirkung ausgeübt, wenn nicht Goethes englische Zeitgenossen Shakespeare als ein Beispiel des Genies überhaupt verstanden, das Wesen des Genius ganz allgemein erleuchtet und es an manchen Beispielen erwiesen hatten. Es ist gewiß kein Zufall, daß eine germanische Literatur dies zum erstenmal getan hat und mit der Idee des Genies den deutschen Sturm und Drang entfesseln half. Es war Edward Young, der mit seiner Schrift über Originalwerke das Wesen des Genies in der Ursprünglichkeit und Originalität gefunden hat, mit der ein schöpferischer Mensch, ohne verpflichtenden Regeln zu gehorchen und sich nach kanonischen Vorbildern zu richten, wie die Natur, allein aus seinem eigenen Schöpfungsdrang und seinem inneren, einmaligen Gesetz, noch



nie gewesene, neue Welten schafft. Es war der Bischof Lowth, der in seinem Werke über die heilige Poesie der Hebräer die Dichter des alten Testaments als Genien in diesem Sinne deutete, so wie es Blackwell und Wood waren, die das Originalgenie Homers offenbarten. Mogen all diese englischen Geister wohl auch erst durch die Vermittlung Herders, der durch sie zu seiner Forderung gelangte, die wahre Nachahmung der Bibel oder der Antike sei: so genial, original und schöpferisch wies sie aus seiner eigenen Natur und Welt die Dichtung zu zeugen, ihre Wirkung auf den jungen Goethe erlangt haben, so bleibt es doch immer England, das die Heimat dieser so befreienden Idee gewesen ist.

Als geniale Dichtung in diesem Sinne wurde nun auch besonders die Volksdichtung, auch Naturpoesie genannt, gedeutet, die man in England der Gesellschaftsdichtung gegenüberstellte, und welche nicht aus Bildung, aus der Kenntnis künstlerischer Muster und Regeln, aus gesellschaftlicher Konvention und Haltung entspringt, sondern aus der Natur, dem Charakter und der nationalen Tradition eines Volkes. Volksdichtung ist ursprüngliche, originale und geniale Schöpfung, und in diesem Sinne wurde damals alle echte und große Poesie, auch die der Bibel, auch Homer und Shakespeare, als Volksdichtung betrachtet. Der Bischof Percy aber, der die Überreste der altenglischen und alt-schottischen Volksballaden sammelte, regte damit den jungen Goethe an, die Anakreontik aufzugeben und im Ton der Volkspoesie zu dichten.

Aber nicht nur als ewiges Urbild der Kunst, auch als das des Lebens wurde die Natur von der englischen Dichtung gefeiert. Oliver Goldsmith tat es als der Autor des Romans « Der Landprediger von Wakefield », den Goethe in Dichtung und Wahrheit als einen der besten Romane, der je geschrieben worden, bezeichnete. Was den jungen Goethe daran so ergriff, war offenbar die Poesie des Landlebens. Ein protestantischer Landgeistlicher, so heißt es in « Dichtung und Wahrheit », ist vielleicht der schönste Gegenstand einer modernen Idylle. Englisch mutete es Goethe an, daß der kleine Kreis um diese Hauptgestalt sich in die große Welt verflochten zeigt, dieser kleine Kahn auf der reichen, bewegten Woge des englischen Lebens schwimmt. Aber nicht das war es, was den jungen Goethe so entzückte, als Herder ihm zuerst diesen Roman vorlas, sondern daß ihm alles so lebendig, wahr, gegenwärtig erschien, daß er es nicht als « Kunstprodukt » genoß, dessen Form zu bewundern war, sondern daß es als « Naturerzeugnis » auf ihn wirkte. Hier ereignete sich nun ein seltsamer Fall. Denn aus dieser fingierten Welt des Romans wurde Goethe in eine ähnliche, wirkliche Welt versetzt:

nach Sesenheim, in die Familie des Landgeistlichen Brion, die ihn dermaßen an den Roman von Goldsmith, sein Milieu, seine Menschen erinnerte, daß Dichtung und Leben traumhaft ineinanderfloß, und er glaubte, sich wirklich lebhaft in der Wakefieldschen Familie zu finden, und sie mit den Namen des Romans bezeichnete. Goethe hatte das Idyll von Sesenheim nicht so erlebt, wie er es erlebte, wenn es ihm nicht wie der zur Wirklichkeit gewordene Roman von Goldsmith, ein lebendig gewordener Dichtertraum vorgekommen wäre. Die Dichtung hatte das Leben antizipiert, und wieder erkennt man, die englische Poesie hat dem jungen Goethe die Augen für das Leben, die Natur, nicht für die Form und das Gesetz der Kunst geöffnet, und darin berührt sich Goldsmith' Wirkung mit der von Shakespeare. Die Dichtung erwies sich als Weg zu einem natürlichen, von Konventionen befreiten Leben, und das natürliche Leben wurde wiederum in seiner ewigen Menschlichkeit zur Dichtung gestaltet. Im Werther und noch in Hermann und Dorothea ist der Nachhall dieses englischen Romans zu hören. Werthers Lotte liest ihn und findet in ihm ein Spiegelbild ihres eigenen Lebenskreises.

Der junge Goethe übersetzte auch Goldsmith' Gedicht «The deserted village», das verlassene Dorf, weil es ihn leidenschaftlich ergriff, und in diesem Gedicht hat Goldsmith nicht die immer noch lebendig gegenwärtige, wenn auch aufs Land zurückgezogene Naturlichkeit des Lebens gefeiert, sondern vielmehr einen elegisch sentimentalischen Klagegesang um das verlorene Paradies angestimmt, das von der vordringenden Zivilisation zerstört wurde, was sich bei Goethe mit dem Eindruck der Gessnerschen Radierungen verband, um den Anteil an ländlichen Gegenständen noch zu vermehren. Damit steht man nun vor einer anderen Wirkung der englischen Literatur auf den jungen Goethe, ohne die sein Werther nicht entstanden wäre. Im dreizehnten Buch von Dichtung und Wahrheit hat Goethe es dargestellt, wie die düstere, zum Selbstmord führende Stimmung Werthers, die überhaupt die Stimmung der damaligen Jugend war, von der englischen Literatur ausgelöst wurde, deren Grundton Goethe in der Melancholie hörte. Er versucht in «Dichtung und Wahrheit» dies Phänomen daraus zu erklären, daß der englische Mensch, von Jugend auf von einer bedeutenden Welt umgeben, an den politischen Weltgeschehnissen eines gewaltigen Reiches tätig oder zuschauend teilnimmt und sich dadurch auch von früh an der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit aller irdischen Dinge bewußt werden muß, die sich grade in dem Auf

und Nieder, in Herrschaft und Umsturz der Staatsformen, so wie in der Vergänglichkeithofischer Gunst und der Neigung der Menge offenbart, wovon das Schicksal des politisch tätigen Menschen abhängt. So kann er leichter dazu kommen, die Vergänglichkeith und Hinfälligkeit als allgemeines Weltgesetz zu erleben und sie auch im ewig wiederkehrenden Wechsel der Jahreszeiten, wie im Welken und Sterben allen Lebens als tiefsten Wesenszug der Welt zu finden. Es sei dahingestellt, ob dies wirklich eine überzeugende Erklärung ist. Sicherlich aber trägt der düstere, wolkige Himmel, die ewig nebelverhangte Atmosphäre Englands zu diesem wirklich auffallenden Ton der Melancholie in der englischen Literatur bei. Goethe hatte schon frühe Zeugen dafür anrufen können. Er hatte auf das merkwürdige Werk von Timoty Bright: « Treatise of Melancholy » (1586), auf Robert Burtons « Anatomy of Melancholy » (1621) weisen können und auf das zu Ende des 16. Jahrhunderts in London aufgeführte, von einem unbekannten Autor stammende und leider verlorengegangene Drama « Tassos Melancholy ». Er horte diesen Ton in Shakespeares Hamlet, bei Milton, weit allgemeiner aber noch in der zeitgenössischen Literatur Englands, wo sich mit jenen genannten Gründen ein puritanisches Christentum verband, welches die Gedanken unablässig auf Vergänglichkeit und Tod hinwendete: In Youngs « Nachtgedanken », in Grays « Kirchhofbetrachtungen », in Goldsmiths « verlassenem Dorf », in den Romanen Richardsons, welche die Unsittlichkeit und Unchristlichkeit der Gesellschaft sentimentalisch beklagen, und besonders stark in den Gedichten Ossians, in denen die Geister toter Helden ihre Klagegesänge um versunkene Zeiten und verbluhte Liebe anstimmen. Der Macphersonsche Ossian war es besonders, der für die weltschmerzliche Stimmung der Zeit den ihr so angemessenen, äußeren Raum geschaffen hat, « wo wir denn », wie Goethe in « Dichtung und Wahrheit » schreibt, « auf grauer, unendlicher Heide, unter vorstarrenden bemoosten Grabsteinen wandelnd das durch einen schauerlichen Wind bewegte Gras um uns und einen schwer bewolkten Himmel über uns erblickten. » Goethe wird dann später noch einmal diesen englischen Ton in Byrons Dichtungen hören, zu einer Zeit, wo er selbst schon gegen ihn gefeilt war und von wahrer Poesie verlangte, daß sie als ein weltliches Evangelium von den irdischen Lasten zu befreien und Lust wie Schmerz zu maßigen wisse. Damals aber fand dieser englische Weltschmerz ein Echo in der deutschen Jugend und in ihm, weil er, wie Goethe sagt, der ernsten Natur des deutschen Menschen überhaupt entgegenkam,

mehr aber noch, weil ihm die Zeit entgegenkam. In Deutschland fiel gewiß jener Grund, der sich nach Goethe aus der politischen Tätigkeit in einem öffentlichen Staats- und Weltraum ergab, hinweg, weil es hier keinen solchen Raum gab. Aber grade durch seinen volligen Mangel wurde der junge Mensch hier in sich selbst hineingetrieben, in die innere Einsamkeit, weil er keinen äußeren Wirkungsraum besaß, in dem er seine blühenden Kräfte hatte auswirken und entfalten können. Wo aber der Mensch so in sich selbst hineingetrieben wird, entstehen die unbefriedigten Leidenschaften, die unerfüllbaren Wünsche, die getauschten Erwartungen, die zu hoch gespannten Forderungen, denen nie die Wirklichkeit entsprechen kann. Man wird wohl aber doch den tiefsten Grund erst darin zu finden haben, daß es damals vielleicht zum erstenmal in der deutschen Geschichte eine Jugend gab, welche den ihr auferlegten Zwang einer konventionellen, alt und vornehm gewordenen Kultur nicht mehr ertrug, weil sie wirklich jung war, und die nun überall auf die noch nicht zu überwindenden Grenzen und Schranken einer sozialen Wirklichkeit stieß, die von französischen Sitten, Ordnungen und Konventionen bedingt war. Die Sehnsucht nach Freiheit und Natur, wie sie wahrer Jugend eigen ist, war von germanischen Literaturen auch in Deutschland erweckt worden, aber konnte noch keine Erfüllung finden. Da bedurfte es in Goethe nur noch des Erlebnisses einer unglücklichen Liebe, einer Liebe, die ja auch an Konventionen scheiterte, und der Augenblick war da, um der welt-schmerzlichen Dichtung Englands diese Sendung zu geben, daß sie dem jungen Goethe die Zunge löste und seinem Schmerz zum Ausdruck in Werthers Leiden half. Als Goethe eine englische Übersetzung des Werther las, war er von dem Gedanken bewegt, ihn in der Sprache seiner «Lehrer» zu lesen. Daß aber der Werther aus jenem Augenblicke der deutschen Geistesgeschichte zu verstehen ist, in dem der germanische Geist zu sich selbst erwachte und die Fesseln der französischen Zivilisation abwerfen wollte, das geht aus dem Roman ganz deutlich hervor. Denn der Werther ist ja nicht nur eine Liebesgeschichte, sondern auch die Geschichte eines jungen Menschen, der sich als Künstler gegen die naturvernichtenden Regeln des französischen Klassizismus emport, und mit seinem übervollen Herzen gegen die nach Frankreichs Vorbild festgesetzten Regeln der Gesellschaft. Der Werther ist der leidenschaftliche Ansturm gegen eine altgewordene Kultur, in der ein neuer, junger, bürgerlicher Mensch nicht mehr atmen und wirken konnte. Das Unglück der an Konventionen schei-

ternden Liebe lost nur diesen allgemeinen Schmerz der Jugend an der Unnatur einer altgewordenen Zivilisationswelt aus, der sich zum allgemeinen Weltschmerz steigert.

Das also war die auch noch durch Schmerz und Leiden weckende und verjüngende Wirkung der englischen Literatur.

Die gleiche Literatur aber brachte dem jungen Goethe und der ganzen Jugend damals auch schon einen von Schmerz und Leiden heilenden Trank, ein mit der Welt versöhnendes Mittel dar, und man darf dies nicht vergessen, wenn man erkennen will, was Goethe der englischen Literatur zu danken hatte. Es ist der englische Humor; es sind die großen Humoristen Englands im 18. Jahrhundert, deren größter Lorenz Sterne war. Das ist nun gewiß kein Zufall, daß Weltschmerz und Humor Hand in Hand von England her auf den jungen Goethe hinüberwirkten. Denn dieser englische Humor ist ja doch der gleichen Quelle entsprungen, wie der Schmerz an der Welt, und ist im Grunde nur seine höhere Vergeistigung, die Weltanschauung eines Geistes, der einen so hohen Standpunkt über dem Weltgetriebe erreichen konnte, daß er die Unzulänglichkeit, die Nichtigkeit, Vergänglichkeit, Gebrechlichkeit von Welt und Mensch und Gesellschaft nicht mehr nur beweint und sich dagegen emport, sondern sie, wenn auch unter Tränen, belacheln und lachelnd dulden kann, daß er im Welt- und Menschengetriebe mehr Narrheit als Schlechtigkeit und Verderbnis findet, und daß ihm, der an alles den Maßstab unbedingter Gültigkeit legt, wie es ja auch der Weltschmerz tut, die Unterschiede zwischen Groß und Klein, Gut und Böse, Hoch und Niedrig zerrinnen, weil alles, mit solchem Maß gemessen, ja doch gleichermaßen klein und schwach, arm und gebrechlich erscheinen muß, so daß der Humorist mehr Erbarmen mit der Welt als Zorn und Empörung über sie empfindet, ja, die Schwächen des Menschen als Eigenheiten lieben kann. Vielleicht ist dem germanischen Geiste ein solcher hoher Humor besonders erreichbar, weil er mehr als jeder andere dem Weltschmerz offen steht, indem er den Maßstab unbedingter Gültigkeit an alles legt — es ist der faustische —, aber anderseits doch auch eine besondere Neigung und Liebe zu allem empfindet, was eigentümlich, charakteristisch, individuell erscheint. Aus beidem webt sich der Humor zusammen, und so mag es kommen, daß die englische Literatur diese großen Humoristen, wie Fielding und Sterne, hervorgebracht hat, und daß ihr Samen besonders in der deutschen Literatur, in Jean Paul etwa, so fruchtbaren Boden fand.

Als der alte Goethe in dankbarer Gesinnung jener Mächte gedachte, die seine Jugend bildeten, da schrieb er über Sterne, dessen Namen er immer mit besonderer Bewunderung nannte, den Verfasser also von Joricks empfindsamer Reise und von Tristram Shandys Leben und Meinungen in « Kunst und Altertum »: « Es begegnet uns gewöhnlich bei raschem Vorschreiten der literarischen sowohl als humanen Bildung, daß wir vergessen, wem wir die ersten Anregungen, die anfänglichen Einwirkungen schuldig geworden. Was da ist und vorgeht, glauben wir, müsse so sein und geschehen; aber gerade deshalb geraten wir auf Irrwege, weil wir diejenigen aus dem Auge verlieren, die uns auf den rechten Weg geleitet haben. In diesem Sinne mach' ich aufmerksam auf einen Mann, der die große Epoche reinerer Menschenkenntnis, edler Duldung, zarter Liebe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zuerst angeregt und verbreitet hat. An diesen Mann, dem ich so viel verdanke, werd' ich oft erinnert; auch fällt er mir ein, wenn von Irrtümern und Wahrheiten die Rede ist, die unter den Menschen hin und wieder schwanken. Ein drittes Wort kann man im zarteren Sinne hinzufügen, nämlich Eigenheiten. Denn es gibt gewisse Phänomene der Menschheit, die man mit dieser Benennung am besten ausdrückt; sie sind irrtümlich nach außen, wahrhaft nach innen und, recht betrachtet, psychologisch höchst wichtig. Sie sind das, was das Individuum konstituiert, das Allgemeine wird dadurch spezifiziert, und in dem Allerwunderlichsten blickt immer noch etwas Verstand, Vernunft und Wohlwollen hindurch, das uns anzieht und fesselt. » « Es wäre nicht nachzukommen », schrieb der alte Goethe ein andermal an Zelter, « was Goldsmith und Sterne grade im Hauptpunkte der Entwicklung auf mich gewirkt haben. Diese hohe wohlwollende Ironie, diese Billigkeit bei aller Übersicht, diese Sanftmut bei aller Widerwärtigkeit, diese Gleichheit bei allem Wechsel, und wie alle verwandten Tugenden heißen mögen, erzogen mich aufs loblichste, und am Ende sind es denn doch diese Gesinnungen, die uns von allen Irrschritten des Lebens endlich wieder zurückführen. » « Jorick-Sterne », so heißt es ein andermal, « war der schönste Geist, der je gewirkt hat; wer ihn liest, fühlt sich sogleich frei und schön; sein Humor ist unnachahmlich und nicht jeder Humor befreit die Seele. » Wenn man die Wirkung Sternes auf die Jugend Goethes mit einem Worte bezeichnen sollte, so könnte man wohl sagen: er war Goethes Erzieher zur Humanität, in jenem besonderen Sinne, in dem sich die englisch-germanische Humanitätsidee von jener unterscheidet, die von Voltaire verkündet

und verbreitet wurde. Die französische Humanitätsidee ruhte auf der Erkenntnis eines in allen Völkern und Zeiten und Menschen gleichen, allgemein menschlichen Kernes, der Vernunft, die sich nur in verschiedene Gewänder kleidet. Die Humanitätsidee des englischen Humors aber ruht auf der lachelnden Duldung und Schonung menschlicher Eigenheiten und Besonderheiten. Auch der englische Humor befreite auf diesem Wege, so wie es Shakespeare und all die andern Dichter und Denker Englands taten, den jungen Goethe von der Herrschaft der Regel, indem er ihm die Augen dafür offnete, daß die Menschen nicht einfach auf ein Maß zu bringen sind, und daß man ihre Eigenheiten lieben, dulden und schonen müsse. Der englische Humor wurde zu einer wesentlichen Quelle Goethescher Toleranz und floß mit jener andern, ebenfalls in England entspringenden und von Herder fortgeleiteten zusammen, die in der Idee zu finden ist, daß es keinen allgemein gültigen Kanon der Kunst geben könne, weil jede sich aus den besondern Bedingungen ihrer Zeit, ihrer Nation, ihrer Landschaft, ihres Schöpfers entwickelt. Die humoristische Weltanschauung einte sich mit der historischen, und beides wurde so auch zu einem Fundament der Goetheschen Weltliteraturidee. Denn die Weltliteratur soll ja nach Goethe mit den Eigenheiten und Besonderheiten der Völker bekannt machen und so zu gegenseitiger Schonung und Duldung führen.

Aber auch die christliche Grundlage der Goetheschen Idee erhielt von England eine neue Stützung. Nachdem nämlich die Howardschen Forschungen über die Bildung der Wolken eine ganz entscheidende Bedeutung für Goethes naturwissenschaftliche Tätigkeit gewonnen hatten, bemühte sich Goethe, die Linien von Howards Lebensweg zu erfahren, damit er erkenne, wie ein solcher Geist sich ausgebildet habe, welche Umstände ihn auf Pfade geführt, die Natur natürlich anzuschauen, sich ihr zu ergeben, ihre Gesetze zu erkennen und ihr solche wieder vorzuschreiben, und erhielt darauf einen eigenhändigen Brief Howards, in dem er ihm seine ausführliche Familien-, Lebens-, Bildungs- und Gesinnungsgeschichte zu öffentlichem Gebrauch mitteilte (21. Februar 1822). In diesem Briefe aber, den Goethe englisch und in eigener Übersetzung veröffentlichte, hieß es: «Die christliche Religion, in aufrichtiger Ausübung, wird sich über die Nationen verbreiten und der Zustand der Menschen überhaupt werden. Teilweise ist dies schon auf einen unberechenbaren Grad geschehen, sowohl im sittlichen als bürgerlichen Sinne; Kriege werden aufhören, mit anderem erniedrigendem Aberglauben und verderblichen Praktiken, die Gesellschaft

wird eine neue Gestalt gewinnen, allgemeines Übereinstimmen und wechselseitiges gutes Bedienen, zwischen Nationen und Individuen, wird an die Stelle treten der gegenwärtigen Selbstheit und Mißstimmung.»<sup>1</sup> «Furwahr!», schrieb Goethe darauf, «es hatte mir nicht Erfreulicheres begegnen können als das zarte religiöse Gemut eines so vorzuglichen Mannes gegen mich dergestalt aufgeschlossen zu sehen, daß er mir die Geschichte seiner Schicksale und Bildung sowie die innigsten Gesinnungen so treulich eröffnen mögen.»<sup>2</sup> Es bestätigte seine Erfahrung, daß zarte, sittliche Gemuter für Naturanschauungen die offensten sind, wie einem zarten Gemute, das mit sich selbst und der Welt im Frieden lebt, ganz ungesucht die schönsten Resultate sich ergeben.<sup>3</sup> Offenbar machte dabei die auf das Christentum bezugliche Briefstelle einen besondern Eindruck auf Goethe. Denn in einem Gespräch mit dem Kanzler von Müller (11. Juni 1822) heißt es von Howard: «Christ, wie er einmal ist, lebt und webt er ganz in dieser Lehre, knüpft alle seine Hoffnungen für die Zukunft und für diese Welt hieran, und das alles so folgerecht, so friedlich, so verständig, daß man, während man ihn liest, wohl gleichen Glauben haben zu können wünschen mochte; wiewohl auch in der Tat viel Wahres in dem liegt, was er sagt. Er will, die Nationen sollen sich wie die Glieder einer Gemeinde betrachten, sich wechselseits anerkennen.» In diesem Willen konnte Goethe in der Tat seinen eigenen wiedererkennen, der sich damals schon so lebhaft regte; eine wechselseitige Anerkennung der Nationen zu fordern, und so mag die christliche Botschaft dieses von ihm so hochverehrten Mannes ihm neue Starkung und Zuversicht gegeben haben, wie es sich dann in seiner Verkündigung der Weltliteratur offenbart, die einen so deutlichen, fast wortlichen Anklang an Howards Brief vernehmen läßt.

Weit wichtiger aber wurde die naturwissenschaftliche Entdeckung dieses englischen Forschers für Goethe, und wenn er durch seinen Kampf gegen Newton in heftigsten Konflikt mit der englischen Naturwissenschaft geriet, so durfte er sich doch anderseits als ihren Junger bekennen, indem Howards Lehre von der Wolkenbildung ein integrierender und fruchtbar weiterwirkender Bestand seiner naturwissenschaftlichen Erkenntnis wurde. In Goethes Kampf gegen Newtons Farbenlehre offenbarte sich ein wesentlicher Gegensatz zwischen dem englischen und deutschen Geist, der auch in der Philosophie dieser Völker, im Empirismus und Idealismus hervortritt. Newton hatte die Optik zu einer mathematischen Wissenschaft gemacht. Das Licht, so



lehrte er, ist zu zerlegen, zu messen, zu berechnen und in Zahlen auszudrücken. Denn die Natur ist ihrem Wesen nach Zahl und Verhältnis. Für Goethe aber war sie eine lebendig wirkende und tatige Kraft, nicht starr und unveränderlich, sondern gepragte Form, die lebend, werdend, wirkend, sich entwickelt und also nicht zu messen und zu zählen ist, vielmehr nur anzuschauen, zu deuten und darzustellen. Newtons Methode war die Berechnung, Goethes aber die Anschauung. Newtons mathematische Methode trennte, teilte und zerlegte, was den Sinnen Einheit scheint; es war eine « atomistische Vorstellung ». Goethes Anschauung aber nahm die Ganzheit und die Einheit wahr, denn diese ist nach ihm dem inneren Sinne angeboren und nicht erst durch Erfahrung zu gewinnen. Newton untersuchte die Objekte, losgelöst und unabhängig vom erkennenden Subjekt. Goethe aber konnte eine Wirkung nicht verstehen ohne den, auf den gewirkt wird, und der selbst eine auf die äußere Welt von innen her wirkende Kraft ist. Kein Objekt ohne das empfangende und selber tatige Subjekt. Keine Wirkung ohne Gegenwirkung. Keine Farbe ohne das schauende Auge. Für Goethe also war es die Aufgabe der Optik, diese Wechselwirkung von Objekt und Subjekt, von Licht und Auge, die Bedingungen und die Manifestationen der Farbe im sehenden Auge darzustellen. So kam denn Goethe zu seiner Idee, das Licht sei keineswegs, wie Newton lehrte, aus dunkleren Lichtern zusammengesetzt und durch das Prisma zu zerlegen, die Farben seien nicht die Teile des Lichtes, sondern das Licht sei eine unteilbare, nicht zu zerlegende Einheit. Die Farben entstehen aus der Wechselwirkung zwischen Licht und Auge, sie sind die Taten und die Leiden des Lichts. Goethes Optik war der fast religiös zu nennende Kampf eines Lichtanbeters für die Einheit und Reinheit des Lichtes und somit ein wissenschaftliches Gegenstück zu seiner Dichtung: « Altpersisches Vermächtnis ». Es war der Kampf eines Dichters und Künstlers, aber auch eines vom deutschen Idealismus inspirierten Geistes gegen den englischen Empirismus.

Die Lehre Howards dagegen, daß in den noch so zerfließenden Wolkengebilden je nach den tieferen und höheren Regionen bestimmte Formen, Typen und Charaktere zu unterscheiden seien, kam Goethes künstlerischem Sinn durchaus entgegen. Er lernte diese Forschungen 1815 kennen, und über seiner « ganzen naturhistorischen Beschäftigung schwebte die Howardsche Wolkenlehre ». Goethes große, meteorologische Abhandlung « Wolkengestalt nach Howard » (1817 geschrieben, 1820 gedruckt) ist ein Denkmal der tief befruchtenden Wirkung

Howards, mehr aber noch Goethes Gedicht « Howards Ehrengedächtnis », welches, sich der Hauptworte der Howardschen Terminologie bedienend, weil « eine solche beibehaltene Terminologie » neben andern Vorteilen « den Verkehr mit fremden Nationen » erleichtert, die vier Wolkengestalten: Stratus, Cumulus, Cirrus, Nimbus als sichtbare Zeichen des gesetzlichen Gestaltenwechsels feiert, der das überall nach Form und Gesetz schaffende Wesen der Natur auch noch im scheinbar Zerfließenden und Unbegrenzten offenbart. Die Eingangsstrophen aber, welche zu besserer Vollständigkeit und Verdeutlichung des Sinns dienen sollten, lauten so

Wenn Gottheit Camarupa, hoch und hehr,  
Durch Lufte schwankend wandelt leicht und schwer,  
Des Schleiers Falten sammelt, sie zerstreut,  
Am Wechsel der Gestalten sich erfreut,  
Jetzt starr sich halt, dann schwindet wie ein Traum,  
Da staunen wir und traun dem Auge kaum.

Nun regt sich kuhn des eignen Bildens Kraft,  
Die Unbestimmtes zu Bestimmtem schafft;  
Da droht ein Leu, dort wogt ein Elefant,  
Kameles Hals, zum Drachen umgewandt;  
Ein Heer zieht an, doch triumphiert es nicht,  
Da es die Macht am steilen Felsen bricht;  
Der treuste Wolkenbote selbst zerstiebt,  
Eh' er die Fern' erreicht, wohin man liebt.

Er aber, Howard, gibt mit reinem Sinn  
Uns neuer Lehre herrlichsten Gewinn,  
Was sich nicht halten, nicht erreichen läßt,  
Er faßt es an, er halt zuerst es fest;  
Bestimmt das Unbestimmte, schrankt es ein,  
Benennt es treffend! — Sei die Ehre dein! —  
Wie Streife steigt, sich ballt, zerflattert, fällt,  
Erinnre dankbar deiner sich die Welt.

Die englische Übersetzung dieses Gedichtes (von Hüttner und Bowring) zeigte Goethe, daß er « auch den Sinn der Engländer getroffen und ihnen mit der Hochschätzung ihres Landsmannes Freude gemacht » habe. Die Nebeneinanderstellung seiner Dichtung mit der Übersetzung in seinen naturwissenschaftlichen Schriften deutete auf ein « Wechsel-Verhältnis mit England » hin, « welches sich neuerdings abermals betätigt hat; bis Nationen sich einander anerkennen, dazu bedarf es

immer Zeit, und wenn es geschieht, geschieht es durch beiderseitige Talente, die einander eher als der große Haufe gewahr werden. »<sup>4</sup> Diese Beziehung zwischen Howard und Goethe ist dadurch von so besonderer Bedeutung, daß sie zeigt, wie England auch einmal in ganz anderem Sinne auf Goethe zu wirken vermochte, als es in seiner Jugend getan hatte. Wenn es damals eine formsprengende und von Gesetzen befreiende Wirkung war, so konnte es ihm nun gerade die Macht der Form und des Gesetzes in einem neuen Phänomen offenbaren. Nicht mehr der Stürmer und Dränger, sondern der Klassiker Goethe empfing von England hier neue Bestätigung und Erweiterung seiner klassischen Wissenschaft und Kunstanschauung. « Wie sehr mich », so leitete Goethe die Veröffentlichung jenes Howardschen Briefes an ihn ein, « die Howardsche Wolkenbestimmung angezogen, wie sehr mir die Formung des Formlosen, ein gesetzlicher Gestaltenwechsel des Unbegrenzten erwünscht sein mußte, folgt aus meinem ganzen Bestreben in Wissenschaft und Kunst. » Damit aber mildert sich der Gegensatz zwischen den Wirkungen, die von germanischen und romanischen Kulturen auf Goethe erfolgten, und man gewinnt den Übergang zu dem, was Goethe von Frankreich und Italien empfing. Wenn jedoch Howards Wolkenbestimmung nur eine Bestätigung und Erweiterung von schon errungener Anschauung und Erkenntnis brachte, so waren die romanischen Kulturen Bildungsmächte, welche Wandlung bewirkten und ihn aus dem Sturm und Drang heraus und der klassischen Vollendung entgegenführten. Als diese Wandlung sich vollzog, trat die englische Literatur, wie auch in seiner hochklassischen Zeit, mehr zurück, und wurde erst wieder bedeutend, als der alte Goethe seine eigenen Wirkungen in ihr bemerkte: in Scott, und besonders in Byron, in der englischen Romantik also. Wandlung, Erziehung durch die englische Literatur war jetzt nicht mehr möglich. Sie konnte nur erfrischen und verjüngen. Er war nun der gebende Teil geworden. Seine veränderte Stellung zu Shakespeare legt Zeugnis dafür ab. Es sei hier noch einmal an die Abhandlung « Shakespeare und kein Ende » erinnert. Goethe hat wohl bei seiner klassischen Reform des Weimarer Theaters eine Bearbeitung von « Romeo und Julia » vorgenommen. Aber es war eine Übersetzung aus dem barocken in den klassischen Stil. Die komischen Figuren (Mercutio und die Amme) wurden getilgt, weil sie ihm jetzt nur « possenhafte Intermezzisten » schienen, die uns « bei unserer folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart » unerträglich sein müssen. Er spricht von Allotria und Dissonanzen.

Alle Prosa wird einer durchgehenden rhythmischen Form geopfert, von der sogar Teile in Alexandrinern gehalten sind. Die klassische Reform des Weimarer Theaters verlangte solche Anpassung Shakespeares an den neuen Stil, der sich näher an den französischen Klassizismus als an die englische Dramatik hielt. Auch Schillers « Macbeth » ist ja eine totale Verwandlung von Shakespeares Stil zugunsten eines neuen Klassizismus. Auch hier zum Beispiel die Tilgung von Komik und Prosa. Goethes Übersetzungen von Voltaire'schen Tragödien dagegen konnten dem Originale näher bleiben, wie auch Schillers « Phaedra » es vermochte.

## *Die bildende Macht Italiens*

Wenn man an klassische Kunst in moderner Zeit denkt, so denkt man wohl sofort an die italienische Renaissance, in der sich aus der mittelalterlichen Zeit der moderne Mensch herausentwickelte, und diese Geburt des modernen Menschen war auch zugleich die Wiedergeburt der antiken Kunst, aus welchem Zusammenfall, der ganz gewiß kein Zufall war, man schon allein entnehmen kann, daß die griechisch-romische Welt der Mutterschoß der modernen Menschheit war, weswegen man denn auch dort, wo in Europa eine echte Klassik entsteht, dies niemals als einen Ruckfall in eine atavistische Vergangenheit empfinden wird, sondern als etwas, das ewig gegenwärtig und lebendig, ewig modern und europaisch ist, während eine Wiedergeburt des Mittelalters, wie sie sich in der Romantik vollzog, doch als ein Ruckfall des Europaers auf eine überwundene Stufe erscheint, ein Zwischenspiel, ein in der europäischen Geschichte oft sich wiederholendes, gegen das sich aber doch das europaische Gewissen immer wieder wehrt und wehren muß. Denn ihm ist, seit der Stunde seiner Geburt, eben jene antike Idee eingeboren, deren Verwirklichung die griechische Kultur bedeutet, daß der Mensch das Maß der Dinge ist, der Mensch, der alle ihm von Natur verliehenen Gaben und Möglichkeiten organisch zur Einheit und Harmonie gebildet hat, der schöne Mensch, der sich die Welt nach seinem Bilde schön gestaltet. So tat es auch die italienische Renaissance, deren Kunst eine wahrhaft klassische zu nennen ist. Man wird dagegen dem französischen Klassizismus, der im 17 und 18. Jahrhundert seine reife Vollendung erfuhr, diesen Namen nicht ohne weiteres geben und hat es auch nicht getan. Man nennt ihn eben nicht klassisch sondern klassizistisch, und das ist nicht nur ein Unterschied von Worten und Benennungen, sondern ein Wesensunterschied. Gewiß ist das Erbe der Antike auch im Klassizismus noch erkennbar. Aber was in ihr und in der italienischen Renaissance gestaltete Idee war, das wurde im Klassizismus zu verwirklichter Theorie, das eingeborene Gesetz wurde zur Regel und lebendige Sitte zu traditioneller Konvention, gefühlte zu gewußter Form. Der Klassizismus ist das, was von der Klassik lehrbar und lernbar ist. Er ist die akade-

misch gewordene Klassik. Wenn in der italienischen Renaissance der ganze, schöne, so leiblich-sinnenhafte wie beseelte und vernünftige Mensch das Maß der Dinge war, so ist im Klassizismus der hellé Geist zur eigentlichen Wesensbestimmung des Menschen geworden. Die allgemeine und ewige Menschlichkeit der Klassik aber nimmt im Klassizismus das Gepräge einer zeitbedingten, nämlich hofisch-aristokratischen Gesellschaft an, das anderen Zeiten nicht mehr Gültigkeit zu haben scheint. Es ist denn auch höchst charakteristisch, daß der französische Klassizismus nur für ganz bestimmte Zeiten und Stile vorbildlich zu werden vermochte, während die italienische Renaissance, hierin gleich der Antike, eben ihrer Ganzheit wegen, den allerverschiedensten, ja entgegengesetztesten Zeiten und Stilen zum Vorbild wurde, weil jede sich an eine ihrer Seiten halten konnte. Die italienische Renaissance trat vor den deutschen Sturm und Drang als das ideale Bild eines entfesselten Lebens, einer Emanzipation der Liebe, der Sinne, der Leidenschaften, der Natur. Die deutsche Romantik hat die großen Dichter der italienischen Renaissance wegen ihrer bis zur Phantastik gesteigerten Phantasieentfaltung und all der Eigenschaften, die sie noch dem Mittelalter näher als der Antike zeigt, geradezu als Stifter der romantischen Poesie gefeiert. Für Nietzsche bedeutete ein Cesare Borgia die Verwirklichung eines jenseits von Gut und Böse stehenden Übermenschentums. Für Goethe dagegen stellte sich die gleiche Renaissance ganz anders dar. Zwar hat er den Unterschied ihrer natürlichen Gesetzlichkeit von dem Regelzwang des französischen Klassizismus, ihrer harmonischen Schönheit von dessen Geistigkeit, ihrer ewigen Menschlichkeit von dessen konventioneller Haltung nicht übersehen. Er wußte Klassik und Klassizismus wohl zu unterscheiden, und wenn die französische Dichtkunst ihm eine segensreiche Schule strenger Form und Haltung wurde, so hat die Renaissance ihm eine gefülltere und gefühltere Form, eine gelockertere Bindung, ein lebendigeres Maß geschenkt. Aber auch sie hat ihm aus seinem Sturm und Drang herausgeholfen, hat seinem faustischen Titanentum die Grenze und das schöne Maß gesetzt.

Man darf jedoch dabei nicht übersehen, daß es nicht die italienische Dichtkunst war, die solches Bildungswerk an ihm vollzog. Dante, Ariost und Tasso gewannen für die Romantik ungleich größere Bedeutung als für ihn, was man wegen ihres aus römischen, germanischen und auch christlich-katholischen Elementen gemischten Charakters durchaus verstehen kann. Zu Dante hat Goethe nie eine wirklich innere Be-

ziehung gewonnen. Er habe, so sagte er einmal in Italien, nie begreifen können, wie man sich mit Dante beschäftigen moge. Ihm komme die Holle ganz abscheulich, das Fegefeuer zweideutig, das Paradies langweilig vor. Nur widerwillig ließ er sich in Dantes düstere, trübe, nachtlüche Stimmung hineinreißen. Er spricht von seiner «widerwärtigen, oft abscheulichen Großheit» (1821). Er nennt ihn abstoßend und warnt die bildenden Künstler, aus dieser truben Quelle zu schöpfen. Er ruhmt es zwar, daß Dante seine abstruse und seltsame Welt so deutlich, scharf umrissen, augenhaft und gegenwärtig vor die Einbildungskraft zu stellen vermoge, und als er sich am Ende des zweiten Teiles Faust vor die kaum losliche Aufgabe gestellt sah, die übersinnlichen, grenzenlosen, nicht zu erschauenden, sondern nur zu erahnenden Sphären zu gestalten, da half ihm Dantes plastische Gestaltenwelt, seinen vagen Intentionen den notwendigen Umriß und eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit zu geben, so daß er sich nicht in Leerheit zu verlieren brauchte. Aber das geschah doch erst ganz am Ende seines Lebensweges, und nicht Dante war es also, an dem sich seine plastische Gestaltungskraft gebildet hat. Man kann natürlich zwischen der göttlichen Komödie und dem Faust die interessantesten Vergleiche anstellen und hat es seit je getan. Aber man wird — von der gemeinsamen Universalität zweier Weltgedichte und vom Ende des zweiten Teiles abgesehen — doch mehr auf Verschiedenheit als auf Ähnlichkeit stoßen. Was Tasso und Ariost betrifft, so hat Goethe wohl, als man in Rom die Frage an ihn stellte, welchen von beiden er für den größern Dichter halte, geantwortet, Gott und der Natur sei zu danken, daß sie einer Nation zwei solch vorzügliche Männer gegönnt habe, deren jeder uns, nach Zeit und Umständen, nach Lagen und Empfindungen, die herrlichsten Augenblicke verleihen und beruhigen und entzucken kann. Aber diese Augenblicke lagen doch besonders in der frühen Jugend Goethes, und man kann der sicherlich selbstbiographischen Jugendgeschichte Wilhelm Meisters entnehmen, daß Tassos befreites Jerusalem weit eher eine romantisch sentimentalische Wirkung auf den jungen Goethe ubte, als daß es ihm etwa eine formbildende Macht bedeutet hatte. Die ritterliche Liebesgeschichte Chlorindens regte ihn damals zu einer dramatischen Improvisation an. Ja, Tassos Dichtung hat offenbar eines der ersten Gegengewichte gegen den französischen Klassizismus gebildet, denn in seinen Briefen aus den Jahren 1766 und 1767 verteidigt er Tasso gegen den Angriff Boileaus, indem er an Marmontels Seite tritt, wie er auch gleichzeitig

damals Shakespeare gegen Voltaire verteidigt. Auch der erste Entwurf seines Tassodramas aus der voritalienischen Zeit, der freilich nicht erhalten ist, und von dem man sich nur aus späteren Andeutungen Goethes ein ungefähres Bild zu machen vermag, hat sicherlich den italienischen Dichter zu einem Selbstportrait, dem Bilde des immer noch sturmenden und drangenden, sich gegen die Gesellschaft auflehrenden Goethe gemacht, und dieses Tassobild ist auch in der gewandelten Gestalt, die das Drama in Italien empfing, geblieben. Nur legt der nun selbst gewandelte Goethe sein neues Maß an diesen Tasso an. Jetzt wird er zum Symbol für jene Stufe seines eigenen Menschentums und Dichtertums, die er entsagend in Italien überwand, woraus endgültig sichtbar wird, daß Tasso nicht zu den Bildnern Goethes, nicht zu den ihn wandelnden Mächten gehörte. Fand Goethe es doch sehr treffend, daß der französische Schriftsteller Ampère seinen Tasso einen gesteigerten Werther nannte. Man bedenke hier, daß Tasso nicht der italienischen Renaissance sondern bereits dem Barock angehört

Was verdankt Goethe der italienischen Literatur außer diesem sicheren Phänomen, daß der voritalienische Goethe sein eigenes Dichterbild symbolisch in Tasso finden und gestalten konnte? Die Frage ist unter keinen Umständen mit der gleichen Klarheit zu beantworten, wie man es hinsichtlich des französischen Klassizismus kann. Man wird in der Melodie und Harmonie der Goetheschen Sprache seit der Iphigenie und dem Tasso die Wirkung, den Nachklang der von ihm so sehr geliebten Sprache Italiens zu vernehmen glauben, ohne daß man dies zu fassen und zu zeigen vermag. Man kann auf eine dem Stoffe nach aus Tasso geschöpfte Cantate «Rinaldo» weisen, auf einige ganz unbedeutende Reminiszenzen aus Ariost. Man wird natürlich daran denken müssen, daß Goethe von der italienischen Dichtkunst die gebundenen, gesetzlich vorbestimmten, überindividuellen Formen der Ottave, des Sonettes, der Terzine, empfing, Formen, in denen er eigene Dichtungen, wie «die Geheimnisse», «Zueignung», «Auf Schillers Totenschädel» und die Sonette an Minna Herzlieb bilden konnte, und die gewiß in auffälligstem Gegensatz zu den freien Formen des Sturms und Drangs stehen. Wenn man die wilden, nordischen Rhythmen am Ende des ersten Teiles Faust mit den südlichen Terzinen am Anfang des zweiten Teiles vergleicht, so wird man die Wandlung gleichsam mit Händen greifen können, die dazwischen in Faust geschah. Aber die Rolle der südlichen Formen ist im Gesamtwerk



Goethes doch nicht bedeutend genug, um von ihnen eine entscheidende Bildung, die Goethe durch sie erfahren hatte, ablesen zu können. Die bildende Wirkung Italiens auf Goethe ging weit mehr von anderen Mächten als von der Literatur aus. Als der alte Goethe den ersten Band des «Parnasso Italiano» (Dante, Petrarca, Ariost, Tasso) empfing, den der Herausgeber Adolf Wagner «al principe de' poeti Goethe» mit einem italienischen Terzinengedicht gewidmet hatte, da sprach Goethe wohl dem Herausgeber den freudigen Dank aus, den er beim Anblick der herrlichen Gabe empfand. Es sei eine vollständige Bibliothek, die wohl hinreichend wäre, ein ganzes Leben zu beschäftigen und den vollständigen Menschen auszubilden (1827). Aber Goethes eigene Bildung stand unter anderen Sternen Italiens. Es ist geradezu erstaunlich, wie wenig von italienischer Dichtung in Goethes italienischer Reise die Rede ist. Nur der Volksgesang in Venedig und Rom, die dort vom Volk gesungenen Stanzen Tassos und Ariosts, die Ritornelle, Vaudevilles, Romanzen und geistlichen Lieder beschäftigten ihn eingehender, weil er in solchem öffentlichen Volksgesang den Charakter des italienischen Volkes suchte. Er hat noch später, 1815, der italienischen Literatur im Unterschied von der deutschen den «Nationalvorzug einer lebendigen Weltanschauung» zugesprochen und leitete ihn aus der Öffentlichkeit des italienischen Lebens her, die es dem Italiener vom Jugend an erlaubt, mit klarem Auge jede Eigentümlichkeit der Gesellschaft, ihrer Menschen und Institutionen zu bemerken. Dies öffentliche Leben der Italiener bringt ein heiteres und glanzendes Wesen in ihre Literatur. Aber es war doch nur die parodistisch-satirische Dichtung Italiens, woran Goethe hier dachte.<sup>5</sup> Trotzdem ist die bildende Macht, die von Italien auf Goethe ausging, nämlich von Italiens Natur und Kunst, als ein weltliterarisches Phänomen höchsten Ranges zu betrachten, und es kann kein Zweifel sein, daß auch der Segen, den Goethe von hier aus an sich erfuhr, zur Entstehung seiner Weltliteraturidee wesentlich beitrug. Auch wenn es nicht literarische Erscheinungen sind, sondern solche der Natur, der Kunst, des Volkes, der Kultur eines Landes, die für einen Dichter segensreich und fruchtbar werden, müssen sie im Rahmen der Goetheschen Weltliteraturidee betrachtet werden.

Goethe in Italien. Ein mehr als einmaliges, ein weltgeschichtlich repräsentatives und symbolisches Phänomen, ein Beispiel überhaupt für die magische Anziehungskraft des Sudens für den Norden, einen Zauber, der fast die Gefahr in sich birgt, daß er zur Erloschung der

eigenen Persönlichkeit fuhr, wie es ja wirklich so manchen deutschen und nordischen Dichtern und Kunstlern geschah. Goethe aber hat sich auch in Italien nicht preisgegeben und ausgelöscht, so wenig es Albrecht Durer tat, an den er in Italien denken mußte. Der «Einfluß» wurde nicht zur «Influenz». Er brachte nur Vollendung, Reifung und Erfüllung von etwas, das von innen her notwendig und organisch kommen mußte. Es war kein Verrat am deutschen Geiste, kein Abweg und kein Irrweg. Wer die Iphigenie so nennt, ist selbst des Verrates am deutschen Geist zu bezichtigten. Man darf nicht vergessen, daß der junge Goethe ja schon mitten im Sturm und Drang ein Gedicht wie «Der Wanderer» schrieb, in dem es ihm gelang, das Bild der südlichen Landschaft zu magischer Gegenwart zu beschwören, und in welchem seine Ahnung sich ausspricht, daß er dort einmal Erfüllung finden werde. Man darf nicht vergessen, daß der Sehnsuchtsgesang Mignons «Kennst du das Land» schon lange vor Goethes italienischer Reise gedichtet wurde, und daß sich in diesem Liede bereits die Sehnsucht Goethes nach Italien bis zu so plastischer Vergegenwärtigung gesteigert hat, daß wenigstens in der Vision die Sehnsucht fast erfüllt erscheint. Die Sehnsucht nach Italien war so groß in ihm geworden, daß er kein Bild dieses Landes sehen und kein lateinisches Buch mehr ohne Schmerzen lesen konnte. Trotzdem erfüllte er sich diese Sehnsucht noch nicht, befreite sich nicht von diesem Schmerz, weil er immer noch nicht die volle Bereitschaft empfand, er, der immer instinktiv wußte, was der Augenblick für seine Entwicklung verlangte, wann die richtige Stunde der Empfangnis gekommen war. Es ist manchem nordischen Künstler und Dichter zum Fluch geworden, daß er zu früh gen Süden zog: er brachte dann nur leere Formgehaue heim. Zweimal stand Goethe auf dem Gotthard, schaute in das gelobte Land hinüber und kehrte doch in seine nordische Heimat zurück. Erst die durch Spinozas Ethik bewirkte Wandlung und innere Bereitschaft, erst die in Weimar werdende Iphigenie muß ihm gesagt haben, daß es nun an der Zeit sei, den Segen des Südens zu empfangen. Es war also durchaus nicht Abkehr von seinem Wege, keine Umkehr, sondern lediglich das organische Ergebnis der sich in ihm vollziehenden Wandlung, was ihn — von allen äußeren Motiven abgesehen — endlich nach Italien trieb. Es war ihm in seiner Heimat unmöglich, das Ziel der Wandlung zu erreichen. Er war wohl innerlich reif, klar und still geworden. Aber kein äußeres Gegenbild entsprach diesem innerlichen Zustand im Norden, er hatte keinen großen Stil

des Lebens und der Kunst um sich. Sein sonnenhaft gewordenes Auge erblickte keine Sonne. Sein schonheitsverlangender Geist erschaute keine Schonheit. So konnte die Reifung zum klassischen Werke nicht geschehen. Als er nach Italien kam, hatte er das Gefühl, als ob er in seine wahre Heimat kame und die verlorene wiedersähe. Die Zeichen, daß der Süden die notwendige Reifung eines innerlich bereits werdenden Zustandes brachte, sind mannigfacher Art. Die Urphänomene der Natur, die er in Italien, in Padua und dann besonders in Sizilien mit Augen zu sehen meinte, wurden schon vorher in Weimar von ihm erahnt. Die Iphigenie bedurfte überhaupt nur noch der rhythmischen, gemessenen Gestalt. Nicht von der Literatur, aber von der bildenden Kunst der Antike und der Renaissance, die er nun in leibhafter Gegenwart erschaute, und von der südlichen Natur ging der befruchtende Segen der Vollendung aus. Der idealische Stil der Kunst, das urphänomenale Bild der italienischen Natur war das, dessen seine Kunst bedurfte, um klassische Kunst zu werden. Im Erlebnis, dem augenhaften Erlebnis südlicher Kunst geschah es, daß er die Idee des Spinoza, von der er schon vorher erfüllt war, nun verwirklicht und anschaulich vor sich hatte: die Identität von innerer Notwendigkeit und Gott. Unter dem Eindruck der südlichen Kunst verzichtete er nun im eigenen Werk auf alle Willkür, Subjektivität und alle Illusion. Er wollte nichts mehr, als sein Auge Licht sein lassen, die Welt ohne Wahn und Schleier in ihrer eigenen Wahrheit klar erschauen und gestalten. Die Natur offenbarte ihm jetzt das Wesen der Kunst, und in den Gesetzen der Kunst erkannte er staunend die Gesetze wieder, nach denen die Natur ihre Werke schafft. Indem ihm aber alles, was vor seiner Seele gestanden hatte, und wohin seine Sehnsucht zielte, nun leibhafte Gegenwart wurde, geschah die wichtigste und entscheidendste Wirkung des Südens auf ihn: daß nämlich die Sehnsucht schweigen konnte. Goethe hat die Reste der Antike in Italien ganz ohne Melancholie und Sentimentalität, nicht als Ruinenzauber erlebt. Er wurde nicht durch sie in einen Traum von Vergangenheit versponnen. Die Gegenwart des «klassischen Bodens», aus dem die antike Kunst erwuchs, auf dem die antike Geschichte vor sich ging, ließ keinen Schmerz der Sehnsucht und Erinnerung aufkommen, der dann später das Süderlebnis der Romantik prägte. Homer wurde ihm erst in Sizilien ganz gegenwärtig und verständlich. Seit diese Küsten, Vorgebirge, Golfe, Buchten und Inseln, diese buschigen Hügel, sanften Weiden, fruchtbaren Felder, geschmückten Garten, gepflegten Bäume,

hangenden Reben, diese immer heiteren Ebenen, Klippen und Banke und das alles umfassende Meer ihm augenhafte Gegenwart wurden, lernte er die Odyssee verstehen. Eine begonnene Tragödie, «Nausikaa», sollte ganz von dieser sizilischen Atmosphäre erfüllt werden. Daß es noch die gleiche Landschaft, das gleiche Licht, die gleiche Luft, das gleiche Meer und der gleiche Himmel war, was die antike Kunst gesehen hatte, das machte ihm auch Ruinen zu Bildern der Ganzheit und Erfülltheit. Das alles war es, was ihm die Ruhe und Stille der Seele, den inneren Frieden nun im klassischen Kunstwerk auch äußerlich zu gestalten möglich machte. «Auch ich in Arkadien»: so lautete der ursprüngliche Titel der «Italienischen Reise», der gewiß durch Goethes Aufnahme in die «Gesellschaft der Arkadier» angeregt wurde. Diese war zu Ende des 17. Jahrhunderts gegründet worden, um gegenüber der Verderbnis der italienischen Literatur durch den «barbarischen» Marinismus den Sinn des höheren Altertums, der edleren toskanischen Schule wieder ins Leben zu führen. Bei ihrer Gründung (1690) soll einer in Entzückung ausgerufen haben «Hier ist unser Arkadien.» Aber arkadische Dichtkunst, in einem tieferen Sinne als es die schäferliche Poesie dieser Gesellschaft war, ist die Goethesche Dichtung zu nennen, die Italien ihr Dasein dankt. Man kann das, was Goethe vom Süden empfangt, wohl nirgends besser fassen als in dem, was in und seit Italien mit seinem Faust geschah. Goethe hatte den Faust mit nach Italien genommen, um ihn dort zu vollenden oder doch wenigstens an ihm zu arbeiten, und nun steht man vor einem ebenso seltenen wie fesselnden Schauspiel. Goethe in Italien, wo seine Wandlung sich vollendete, seine Sehnsucht sich erfüllte, wo er sich ganz dem schönen Augenblick hinzugeben, ganz in ihm aufzugehen vermochte, wo er in südlicher Landschaft, unter südlichem Himmel, im Anblick der antiken Kunst, des nebelhaften Nordens vergessen wollte, arbeitet in Rom, im Garten der Villa Borghese, an seinem Faust, und was entstand an neuen Teilen dort, was stand noch nicht im Urfaust, was erschien zuerst in jener ersten Veröffentlichung des Faust (Faust, ein Fragment), die Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien 1790 herausgab? Zunächst die Szene «Hexenküche», in der Faust durch den Zaubertrank der Hexe verjüngt wird, gerade die abstruseste, groteskeste, nordischste Szene des ganzen Faust also. Gerade in Italien beschwor er sich selbst diese nordischen Phantome, wo er doch bemerkte, wie Gespenster-, Hexen- und Teufelsideen mehr den nordischen Gegenden eigen seien, wie wenige solcher Geschichten in

Italien umgehn. « Der Abscheu vor solchen Gegenständen ist allgemein. » Wie ist das zu verstehen? Ist es wirklich eine unbegreifliche Seltsamkeit? Aber gleich die allerersten Worte, mit denen Faust diese Szene beginnt, heißen:

Mir widersteht das tolle Zauberwesen,  
Versprichst du mir, ich soll genesen,  
In diesem Wust von Raserei?  
Verlang' ich Rat von einem alten Weibe?  
Und schafft die Sudelkocherei  
Wohl dreißig Jahre mir vom Leibe?  
Weh mir, wenn du nichts Bessers weißt!  
Schon ist die Hoffnung mir verschwunden.  
Hat die Natur und hat ein edler Geist  
Nicht irgend einen Balsam ausgefunden?

Mir widersteht das tolle Zauberwesen! Das spricht der italienische Goethe, und diesen ganzen Teufelsspuk, diese miauenden Meerkater, diesen Unsinn des Hexeneinmaleins begleitet Faust mit Hohn und Ironie und stolzer Verachtung. Ganz offenbar: Goethe hat hier gerade seine sudliche Wandlung, seine neue Stellung zum nordischen Fauststoff, sein Gericht darüber gestaltet, den Abscheu, den er jetzt davor empfand, und in diesem Abscheu Fausts vor allem nordischen Spuk hat Goethe ihn, gegenüber dem Urfaust, bereits auf einer höheren Stufe seines Strebens gezeigt, und wenn sich Faust in der Hexenküche nur von einem Augenblick und Anblick hingerissen zeigt. Als er nämlich im Zauberspiegel der Hexe Helenas Bild erblickt, wird man Goethes Entzückung durch die antike Kunst in Italien darin erkennen und schon angedeutet finden, daß der Weg Fausts nach Süden gehen und er sich Helena gewinnen wird. Hier bereits steht man am Anfang des faustischen Aufstiegs, der dann am Ende des zweiten Teils dahin führen wird, daß Faust aller Magie und allem Zauberspuk entsagt und, als er das Gespenst der Sorge durch Zauberspruch verscheuchen konnte, es nicht tut

Konnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,  
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen;  
Stund' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,  
Da war's der Muhe wert ein Mensch zu sein.

Goethe hat sich in Italien das errungen, was einst die welthistorische Sendung Griechenlands gewesen war: den Sieg des Logos über alles

dustere, wuste und verworrene Weltgefühl, den Sieg der Schönheit über alle formlos-häßliche, chaotisch-wilde Barbarei, den Sieg des reinen Menschengesistes über die Magie und zauberische Gaukelei, den Sieg der Klarheit über Wahn und Spuk. An die Gotter Griechenlands konnte Goethe glauben, weil sie ihm den schönen Menschen, vergottet, vor Augen stellten, an nordische Phantome und Dämonen nicht. Auch Goethes Stellung zum faustischen Geiste überhaupt, zur faustisch nie erfüllten Sehnsucht, zur Unzufriedenheit mit jedem noch so schönen Augenblick, zur Hetzjagd des menschlichen Willens und dem ewigen Kampf mit der Welt, zeigt sich in Italien vollg gewandelt. Goethe, nun ganz erfüllt von seliger Gegenwart, ganz hingeeben der beglückenden Schau von südlicher Natur und Kunst, war ruhig, still geworden, und so hat er in Italien eine Szene des Faust gedichtet, in der diese neue, so unfaustische Stimmung gestaltet erscheint, und die darum so seltsam fremd, fast unorganisch, in der Faustdichtung steht, weil sie Faust bereits vor der Zeit in vollg unfaustischem Zustand, von seiner nordischen Unrast befreit, in reiner, stiller, seliger Betrachtung von Natur und Kunst darstellt, mit einem Wort: in Goethes italienischer Stimmung. Es ist der Monolog « Wald und Hohle »

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,  
 Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst  
 Dein Angesicht im Feuer zugewendet.  
 Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,  
 Kraft, sie zu fühlen, zu gemeßen. Nicht  
 Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,  
 Vergonnest mir in ihre tiefe Brust  
 Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.  
 Du fuhrst die Reihe der Lebendigen  
 Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Bruder  
 Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.  
 Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,  
 Die Riesenfichte sturzend Nachbaraste  
 Und Nachbarstämme quetschend nieder streift,  
 Und ihrem Fall dumpf hohl der Hugel donnert;  
 Dann fuhrst du mich zur sichern Hohle, zeigst  
 Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust  
 Geheime tiefe Wunder offen sich.  
 Und steigt vor meinem Blick der reine Mond  
 Besänftigend herüber: schweben mir  
 Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch,  
 Der Vorwelt silberne Gestalten auf,  
 Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Das heißt doch also Faust hat hier alles erreicht, wonach er sich sehnte, die volle Eintracht mit der Natur, die er nun ganz erfuhlen und gemeßen kann; hier ist auch Faust beseligt von dem Anblick der antiken Kunst, denn der Vorwelt silberne Gestalten sind doch wohl die griechischen, in Marmor glanzenden Gotter. Dieser Monolog zeigt denn auch zum erstenmal im Faust die funffußigen Jamben, das klassische Versmaß der « Iphigenie ». Als dann Goethe nach der Rückkehr aus Italien den Faust veröffentlichte, tat er es nur als ein Fragment, und darin wird die sudliche Wandlung noch einmal deutlichst offenbar, darin nämlich, daß er nur ein Fragment veröffentlichte, das noch viel fragmentarischer ist als der Urfaust. Im Urfaust stand die ganze Gretchentragodie bis zum letzten Ende fertig da. Das Fragment aber endigt mit der Domszene « Nachbarin ! Euer Flaschchen ! » Die ganze Erfüllung von Gretchens Schicksal ist im Fragment nicht enthalten, nicht jene Szene « Trüber Tag, Feld », die Faust im Zustand volliger Verzweiflung zeigt, nicht die Szene « Nacht, offenes Feld », in der Faust und Mephisto am Rabenstein vorbeibrausen, wo der Galgen für Gretchen errichtet ist, und nicht die Kerkerszene: Gretchen als Mörderin ihres Kindes, in Ketten, in Wahnsinn sterbend. Ganz offenbar, das alles war nun zu zerreißen, dissonierend, ohne Trost erschütternd und formal zu naturalistisch für den südlich gereiften Goethe. Die Form, in der dann auch dieser letzte Schluß der Gretchentragodie im ersten Teile Faust erscheinen konnte, und in welcher er Goethe ertraglich schien, war damals noch nicht von ihm gefunden. Die wüste Szene aus dem Urfaust « Auerbachs Keller » konnte in das Fragment aufgenommen werden, und nicht nur darum, weil ihre in Italien vollzogene Verwandlung Faust weit gehobener und veredelter zeigt — nicht er ist es, der, wie doch im Urfaust, den Weinzauber ins Werk setzt, sondern Mephisto, und Faust spricht jetzt in dieser Szene überhaupt nur dies « Ich hatte Lust, nun abzufahren » — sondern weil in Italien diese Szene, die im Urfaust Prosa war, nun in rhythmische und gereimte Form verwandelt und auch sprachlich gereinigt und veredelt wurde. Durch künstlerische Stilisierung also war die Barbarei des Urfaust so gemildert, so gemäßigt worden, daß sie in das Fragment eingehen konnte. Für Gretchens Ende war diese Form noch nicht gefunden, in der « die Idee wie durch einen Flor durchscheint und die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes gedampft wird ». Darum ließ er es lieber ganz fort und gab seinen Faust als Fragment heraus. Das war die Sendung des Sudens. Goethe, der als ein deutscher Mensch

die faustische Sehnsucht in sich trug, konnte doch nicht in der Sehnsucht leben und bleiben, wie die Romantik es konnte. Er bedurfte der Erfüllung, nicht nur in Traum und Phantasie, sondern in leibhafter Gegenwartigkeit. Die Sehnsucht schien ihm der gefährlichste Feind der Harmonie, des inneren Friedens, der Seelenstille, und auch der künstlerischen Plastik zu sein. Das nötigte ihn von innen her, sich von solch faustischer Sehnsucht zu befreien, und es gelang ihm in Italien, das ihm die Überwindung des faustischen Geistes brachte, mochte dieser auch, so wie die Titanen von den olympischen Gottern bezwungen, doch immer noch, wenn auch gefesselt, unter dem Olympos drohen, in seinen Tiefen weiter bestehen, seinen klassischen Werken eine Tiefe gebend, die in klassischen Dichtungen anderer Literaturen nicht so zu finden ist. Es ist ein seltsames und höchst aufschlußreiches Schauspiel zu sehen, wie Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien, vielleicht aus einer gewissen Angst, daß die Arbeit am Faust der neuen Stufe seiner Entwicklung gefährlich werden konnte, mehr aber sicherlich eben der sudlichen Wandlung wegen lange Zeit die Arbeit am Faust überhaupt ruhen ließ und dann nur mit Hemmungen, im Kampfe gegen innere Widerstände, mit immer neuen Unterbrechungen, an dem nordischen Faustdrama weiterschuf. « Faust », so schreibt er Juli 1797 an Schiller, « ist die Zeit zurückgelegt worden, die nordischen Phantome sind durch die sudlichen Reminiszenzen auf einige Zeit zurückgedrängt worden. » Fünf Monate später: « Ich werde wohl zunächst an meinen Faust gehen, teils um diesen Tragelaphen los zu werden, teils um mich zu einer höhern und reinern Stimmung, vielleicht zum Tell, vorzubereiten. » Im selben Monat: « Ich bin für den Moment himmelweit von solchen reinen und edlen Gegenständen (wie Laokoon) entfernt, indem ich meinen Faust zu endigen, mich aber auch zugleich von aller nordischen Barbarei loszusagen wünsche. » Als er im April 1798 mit dem Plan zu einer Achilleis beschäftigt war, heißt es. « Vor die schöne Homerische Welt ist gleichfalls ein Vorhang gezogen und die nordischen Gestalten, Faust und Compagnie, haben sich eingeschlichen. » Wie deutlich ist es doch, daß Goethe nur mit Überwindung innerlichster Widerstände am Faust arbeitete und diese Arbeit als unwillkommene Ablenkung von anderen, edleren Aufgaben empfand. Er spricht von seinem Faust als Hexenprodukt, nordischer Barbarei, Luftphantom, Dunst- und Nebelweg, Reim- und Strophendunst. Er wünscht ihn nur fertig zu machen, um ihn los zu werden und sich zu einer höheren und reinern Stimmung vorzubereiten. Er ließ es sich auch nicht



nehmen, seine eigene Stellung zu diesem nordischen und innerlich schon überwundenen Gegenstand ganz deutlich und öffentlich auszusprechen. Er tat es in einem Prolog « Zueignung » und in einem Epilog « Abschied ». Klingt doch die Zueignung fast wie eine Entschuldigung, eine Rechtfertigung und Erklärung, warum er überhaupt noch diese Schatten seiner Vergangenheit beschwor.

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,  
Die früh sich einst dem truben Blick gezeigt.  
Versuch' ich wohl euch diesmal fest zu halten?  
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?  
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,  
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt,  
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschuttert  
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Schatten der Vergangenheit also waren es, die er mit der Vollendung des Faust beschwor, und diese ganze Welt war ihm nun eine Welt des Wahnes, des Dunstes und des Nebels geworden, nicht mehr seine lebendige Gegenwart. Noch deutlicher aber kommt diese sudliche Wandlung Goethes in dem Epilog, dem « Abschied », heraus, der leider sehr unbekannt geblieben ist, weil Goethe ihn dann doch nicht veröffentlicht hat, und er aus dem Nachlaß erst erschien. Er beginnt:

Am Ende bin ich nun des Trauerspieles,  
Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführt,  
Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewuhles,  
Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.  
Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefuhles,  
Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?  
Und so geschlossen sei der Barbareien  
Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien.

Es ist wie eine Tragodie. Die größte Dichtung deutscher Sprache, Goethes Faust, wurde vollendet, indem sich der Dichter ihr mehr und mehr entfremdete, weil er den Weg vom Norden zum Süden hin, den Weg von Faust zu Helena genommen hatte. Es scheint fast wie ein Fluch, und doch war es ein Segen. Denn wie hatte Goethe überhaupt diese Tragodie des unendlichen Strebens, der nie erfüllten Sehnsucht, des ruhelosen Willens, zum Kunstwerk gestalten können, wenn er nicht selbst so gewandelt und geheilt gewesen wäre.

Die jambische Rhythmisierung der « Iphigeme », schon auf der Reise nach Italien beginnend, vollendete sich dort. Es mag ein seltsames Gefühl gewesen sein, mit dem dann der alte Goethe 1826 dies Denkmal seiner südlichen Wandlung in der italienischen Übersetzung von Poerio las und sich mit ihr zufrieden erklären konnte. Der Tasso wurde ganzlich umgearbeitet, weil nun Personen, Plan und Ton mit seiner jetzigen Ansicht nicht die mindeste Verwandtschaft mehr besaßen. Blieben auch die beiden ersten Akte in Plan und Gang ungefähr gleich, so verlor sich doch auch in ihnen der Nebel, als er nach seinen neuen Ansichten die Form vorwalten und den Rhythmus eintreten ließ.<sup>6</sup> Singspiele, die er mitgebracht hatte, wurden in Italien der Form der italienischen Oper angepaßt, für die er jetzt eine große Liebe faßte. Auch der « Egmont », dessen letzte Akte in heimlichem Rhythmus zu schreiten beginnen, nähert sich durch die bedeutende Funktion, welche die Musik in ihm empfängt, der Oper. Rhythmus und Musik helfen in Italien der Goetheschen Intention, seinen Stil über jeden Naturalismus hinaus zum idealen Stil zu erheben.

Als Goethe Italien verlassen mußte, gab der schmerzliche Abschied der ganzen Tassodichtung an Stelle des verlorenen einen neuen Erlebnisgehalt: den wehmütigen Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird: Die Verbannung Tassos aus Ferrara wird zum Symbol dafür, daß Goethe selbst seinen Abschied von Italien wie eine Verbannung aus dem seligen Süden, der seine geistige Heimat geworden war, in den dusteren Norden empfand. Er mußte auch bei seinem Abschied von Rom noch eines anderen Dichters, Ovids, gedenken, der, auch verbannt, in einer Mondnacht Rom verlassen mußte. Ovids elegische Ruckerinnerung, weit hinten am Schwarzen Meer, im trauer- und jammervollen Zustande, kam Goethe damals nicht aus dem Sinn.<sup>7</sup>

Aber Goethes eigene Ruckerinnerungsdichtungen, die römischen Elegien, die nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden, sind keine elegischen Klagen und Sehnsuchtsgesänge. Italien ist so ganz sein Besitz geworden, so eingegangen in den dauernden Bestand seines Wesens, daß es ihm wie leibhaft gegenwärtig blieb. Auch die geplante Abschiedselegie kam nicht zustande. Die römischen Elegien sind Gesänge volliger Erfüllung im schonen Augenblick. Das ist ein neues Zeichen eben dafür, daß Italien ihn von der romantisch faustischen Sehnsucht geheilt und ihn gelehrt hat, in plastischer Gegenwart zu leben und zu wirken. Seit seine Sehnsucht, Italien zu schauen, sich

erfüllt hatte, war die Ruhe in ihn gekommen. Diese Sehnsucht war die letzte gewesen, vielmehr, um es mit seinen eigenen Worten zu sagen: « An die Stelle der Sehnsucht nach dem Lande der Künste setzte sich die Sehnsucht nach der Kunst selbst. » Er war sie gewahr geworden, nun wünschte er sie zu durchdringen.<sup>8</sup> Nachdem er so gereinigt und gewandelt zurückgekehrt war, suchte er den Glanz des Sudens, der noch in ihm war, auf seinen Norden auszustrahlen. Der Musenhof von Weimar gewann durch die nach dem Vorbilde der italienischen Renaissance gedichteten Festspiele, Triomphi, Maskenzüge, südlich festlichen Glanz. Das Weimarer Theater kultivierte nun die italienische Oper, deren Texte Goethe selbst bearbeitete, auch damit den Naturalismus überwindend. Im zweiten Teil des Faust wird es dann heißen:

Denkt nicht ihr seid in deutschen Grenzen  
 Von Teufels-, Narren- und Totentänzen,  
 Ein heitres Fest erwartet euch.  
 Der Herr, auf seinen Romerzügen,  
 Hat, sich zu Nutz, euch zum Vergnügen,  
 Die hohen Alpen überstiegen,  
 Gewonnen sich ein heitres Reich.

Die italienische Literatur freilich spielte auch weiterhin, bis zur Zeit der italienischen Romantik, keine wesentliche Rolle in Weimar. Die Anstellung des Künstlers und Kunstschriftstellers Fernow, der eine gründliche Kenntnis der italienischen Literatur und eine ausgesuchte Bibliothek dieses Faches besaß, als Bibliothekar der Herzoginmutter, brachte nur ein kurzes Zwischenspiel, als er die Liebe zur italienischen Literatur belebte und zu geistreicher Lektüre und Gesprächen Anlaß gab. Aber mit Fernows Verlust (1808) versiegte die Quelle, die sich seit Jagemanns (des früheren Bibliothekars) Abscheiden kaum wieder hervorgetan hatte, zum zweitenmal. Denn fremdes Schrifttum « muß gebracht, ja aufgedrungen werden, es muß wohlfeil mit weniger Bemühung zu haben sein, wenn wir darnach greifen sollen, um es bequem zu genießen »<sup>9</sup> Höchst erfreut war Goethe daher, als er von der Kaiserin Maria Ludovica 1813 eine Prachtausgabe der Dichtungen des italienischen Abbate Clemente Bondi erhielt, worauf er ein Sonett an Bondi schickte.

Aus jenen Landern echten Sonnenscheines  
 Beglückten oft mich Gaben der Gefilde:  
 Agrumen reizend, Feigen süß und milde,  
 Der Mandeln Milch, die Feuerkraft des Weines.

So manches Musenwerk erregte meines  
 Nordland'schen Geistes innigste Gebilde,  
 Wie an Achilleus lebensreichem Schilde  
 Erfreut' ich mich des gunstigsten Vereines.  
 Und daß ich mich daran begnügen konnte,  
 War mir sogar ein Kunstbesitz bereitet,  
 Erquickend mich durch Anmut wie durch Starke.  
 Doch nichts erschien im größeren Momente,  
 Voll innern Werts, von so viel Glück begleitet,  
 Als durch Lousen, Bondi, deine Werke.

Man wird aber in diesem Sonett wohl mehr eine Huldigung an die Kaiserin, welche ihm die von ihr veranstaltete Prachtausgabe sandte, und die dankbare Liebe zu Italien erkennen, als einen tieferen Eindruck jener wenig bedeutenden Gedichte, und unter den Musenwerken, welche innigste Gebilde seines nordlandischen Geistes erregten, wird man wohl auch nicht Werke der italienischen Literatur, sondern der bildenden Kunst zu verstehen haben.

Auch Goethes großer Zeitgenosse, der italienische Dramatiker Alfieri, kommt als Bildner Goethes nicht in Betracht, obwohl seine Tragodien im klassizistischen Stil gedichtet waren. Goethe brachte wohl sein Drama « Saul » (in Knebels Übersetzung) auf die Weimarer Bühne, so daß auch dies zu jenen Versuchen zu rechnen ist, dem deutschen Theater durch Aneignung fremder Dramatik von edlerem und gehobenerem Kunststil zur Überwindung des Naturalismus zu verhelfen. Aber Goethe qualte sich nach eigenem Bekenntnis doch nur an Alfieri herum und wurde seiner wegen der Trockenheit seiner Einbildungskraft und seines übertriebenen Lakonismus in Anlage und Ausführung nicht froh, wenn er auch seinen großen Charakter bewunderte. Er fand ihn ungenießbar und peinigend. Als aber Goethe seit 1813 mit der Redaktion seiner « Italienischen Reise » beschäftigt war, kam ihm noch einmal alles zum Bewußtsein, was er Italien für seine künstlerische und allgemein menschliche Bildung zu danken hatte, und um so erstaunter mußte er sein, als er 1820 erfuhr, daß auch dies klassische Land sich der deutschen Romantik öffnete und ihr Feuer nun auch über den Alpen zu lodern anfang.

## *Die formende Macht der französischen Literatur*

Die englische Literatur hatte den jungen Goethe zu sich selbst, zu seiner eigenen Natur geweckt. Die Kunst Italiens und der Süden überhaupt hatte seinem faustischen Geiste Grenze und Maß gesetzt. Die französische Literatur übte eine verwandelnde, erziehende, bildende Wirkung auf ihn aus, und sie hatte für ihn die ewig romanische Sendung, dem deutschen Geiste Form zu geben. Diese Wirkung erfolgte, seit Goethe tief in sich selbst die Notwendigkeit der Wandlung empfand. Sie setzte natürlich voraus, daß sich das Bild der französischen Literatur in ihm verwandelte, daß er sie mit neuen Augen sehen, mit neuen Maßen würdigen lernte. Es ist gewiß kein Zufall, daß sich das erste Zeichen solcher Wandlung in Goethes Bildungsroman, im « Wilhelm Meister », und zwar schon in seiner ersten Fassung findet, und wenn man dies mit jener Shakespeare-Rede vergleicht, in der Goethe nichts als Hohn und Spott für die französische Tragödie hatte, wird man die Wandlung deutlich sehen. Denn jetzt, da Wilhelm Meister in seinem Bildungsdrang, um sich das Wesen der dramatischen Dichtkunst klarzumachen, nach der französischen Tragödie, nach Corneille greift, da fühlt er sich erschüttert und erleuchtet, verwirft die Regeln der drei Einheiten, von Handlung, Zeit und Ort nicht mehr und verlangt nur, daß man sie nicht isoliere, sondern lediglich als Glieder der allgemeinen und notwendigen Einheit eines jeden Kunstwerkes verstehe, daß sie zur inneren Ganzheit, der Übereinstimmung mit sich selbst, der Schicklichkeit und Wahrscheinlichkeit gerechnet werden, die der Kunst notwendig sind. Jetzt bewundert Wilhelm Meister die edlen, großen Helden des Corneille und fühlt das unwiderstehliche Verlangen in sich, nach seinem Vorbild selbst eine Tragödie zu schaffen. Nicht Corneille freilich, aber Racine, der in seiner Zartheit und Menschlichkeit dem Goetheschen Naturell sicherlich näherstand als der Schiller verwandtere, heroische Corneille, wurde für Goethe zu einer bildenden Macht. Mit der wandelnden, die edle Einfalt und die stille Größe, die Ruhe der Seele und die Schönheit der Form zeugenden Kraft des Südens, die Goethe in Italien an sich und seiner Kunst erfuhr, vereinigte sich die erzieherische Sendung der französischen Tragödie, um ihm die Vollendung der

Iphigenie zu ermöglichen. Es ist vielleicht dem deutschen Bewußtsein gar nicht gegenwärtig, wie stark die französische Tragodienkunst am Ursprung der deutschen Klassik beteiligt war. Aber die Nahe Racines ist wirklich unverkennbar, und die Spuren seiner Wirkung sind in der edlen, stets beherrschten, auch im höchsten Schmerz gewahrten Haltung der Gestalten, in der Zurückdrängung aller lauten, krassen, bunten Handlungselemente zugunsten einer stillen, einfachen, sich innerlich im Seelenraum der Menschen abspielenden Handlung, in dem Siege hoher Sittlichkeit über Lebenstrieb und Leidenschaft, in der Bewahrung der Einheiten, in der gemessenen Proportion und Symmetrie der dramatischen Architektur, in dem edlen Stil und dem harmonischen Klang der Sprache und des Verses deutlich zu bemerken. Gewiß bleibt auch der Unterschied nicht weniger klar, und wenn man Goethes Iphigenie mit Racine vergleicht, so wird man sehen, wie auch durch Goethes klassischstes Gebilde doch der deutsche, faustisch-romantische Charakter immer noch hindurchschlägt. Denn nicht nur etwa, daß die Iphigenie den konventionellen und rhetorischen Charakter des französischen Klassizismus vermieden hat. Es ist, als ob hier die Titanen wohl besiegt, gebunden, aber immer noch unter dieser selig und olympisch-heiteren Formwelt drohen, als ob noch unter dieser Fläche eines ruhenden und stillen Meeres die ganze Tiefe und Gefahr des Abgrunds lauert, als ob diesem apollinischen Tempel eine dunkle Krypta unterbaut ist. Man spürt, daß diese Haltung, diese Ruhe und Gemessenheit doch nur als Frucht der schwersten Überwindung seiner selbst, der schmerzlichsten Entsagung reifen konnte, und daß es doch eben der faustische Geist war, der sich die hellenische Form gewann. Man fühlt, daß auch dies klassisch-objektive Kunstwerk Goethesche Erlebnisdichtung ist, während man in Racines Iphigenie kaum das, was ihm auf der Seele brannte, suchen und finden wird. Jene leise zitternde Schwingung, die jeden Vers der Goetheschen Iphigenie innerlichst bewegt, deutet auf diesen Urgrund hin. Daß er sich aber solche Form gewann und gewinnen konnte, das geschah nicht ohne die helfende Hand des französischen Klassizismus.

Als Goethe aus Italien zurückgekehrt war, übersetzte er Chöre aus Racines « Athalie », 1789, um mit seiner Übersetzung die Cramersche zu verdrängen, weil diesem Übersetzer nach Goethes Urteil das Gefühl für das « Gehörige » fehlte. Das Gehörige war es ja eben, das sich die deutsche Dichtung nun von der französischen aneignen wollte. Daß es aber gerade die Chöre waren, die er übersetzte, hat seinen tieferen

Grund. Seit Italien und der dort gewonnenen Liebe zur Opernform war es ihm aufgegangen, daß die Überwindung des Naturalismus, die von jetzt an seine künstlerische Intention war, auch auf dem Wege der Annäherung des Dramas an die Oper geschehen konnte, durch die Einführung der Musik und musikalischer Formen in die Tragödie, wie Racine es in seiner « Athalie » versucht hatte. Hier beginnt der Weg, der dann in der Pandora und Helena gipfeln sollte.

Als Goethe sich selbst und seine Kunst zu klassischer Vollendung emporgebildet hatte, konnte er an die große Aufgabe gehen, mit Hilfe der französischen Tragödien- und Schauspielkunst das deutsche Theater als edelste Bildungsstätte der Nation aus den Niederungen des Naturalismus, in denen es immer noch befangen war, auf ein höheres Niveau der Kunst zu heben, die Grenzen zwischen Natur und Kunst aufzurichten und die deutsche Bühne zu einem hohen, gemessenen, edlen, klassischen Stil zu erziehen. Die Weimarer Bühne, auf der dieses Erziehungswerk geschah, sollte damit zum Vorbild des deutschen Theaters überhaupt werden. Zu diesem Zwecke hat Goethe Tragödien Voltaires, Mahomet und Tankred, in rhythmisch gemessener Form übersetzt und in Weimar zur Aufführung gebracht. Der Mahomet galt ihm als « Musterbild dramatischer Beschränkung in Ansehung der Handlung, der Zeit und des Ortes ». In einem Maskenzug von 1818 tritt auch Mahomet auf.

Der Weltgeschichte wichtiges Ereignis:  
 Erst Nationen angeregt,  
 Dann unterjocht und mit Propheten-Zeugnis  
 Ein neu Gesetz den Volkern auferlegt;  
 Die größten Taten, die geschehen,  
 Wo Leidenschaft und Klugheit streitend wirkt,  
 Im kleinsten Raume dargestellt zu sehen,  
 In diesem Sinn ist solch ein Bild bezirkt. —

Das einzig macht die Kunst unsterblich,  
 Und bleibt der Bühne Glanz und Ruhm,  
 Daß sie was groß und würdig, was verderblich,  
 Von je betrachtet als ihr Eigentum.  
 Doch mußte sie bei Full' und Reichtum denken,  
 Sich Zeit und Ort und Handlung zu beschränken.

Um das Weimaraner Theater zu heben und zu veredeln hat Goethe auch « Regeln für Schauspieler » entworfen, 1803, die zwar nicht in

Goethes eigener Formulierung erhalten sind, aber doch nach Schauspieleraufzeichnungen von Eckermann redigiert und veröffentlicht wurden. Sie sind durchaus nach den Regeln der französischen Schauspielkunst gehalten und mochten den deutschen Schauspieler zum brauchbaren Instrument der klassischen Dramatik bilden. Goethe selbst gestand einmal, daß ihm dieses Experiment nicht gelungen wäre, wenn ihm nicht Wilhelm von Humboldt einen langen, ganz ausführlichen Brief aus Paris « über die gegenwärtige französische tragische Bühne » geschrieben hatte, den Goethe 1799 in seinen « Propyläen » veröffentlichte. In diesem Brief entwickelte Humboldt aus eigener, in Paris gewonnener Anschauung den Unterschied zwischen der deutschen und französischen Schauspielkunst als einen Unterschied der beiden nationalen Charaktere überhaupt. Der deutsche Schauspieler stellt eine einmalige, charakteristische Individualität auf die Bühne, der französische dagegen einen Typus, das allgemeine Bild einer Leidenschaft. Dem deutschen Schauspieler kommt es einzig auf die innere Wahrheit der Empfindung an. Er setzt sie nicht in sichtbare Erscheinung um. Humboldt nennt bei dieser Gelegenheit das deutsche Volk eine gebardenlose Nation. Der französische Schauspieler aber will allem inneren Leben die äußere, sichtbare Erscheinung geben: in bildhafter Haltung und Gebärde. Die französische Schauspielkunst nähert sich auf diesem Wege der bildenden Kunst und unterstellt sich wie diese den Gesetzen einer edlen Schönheit, Symmetrie und Gruppenbildung, so wie die französische Deklamation sich nach den Gesetzen der Musik verhält und immer Wohlklang, Melodie und Harmonie vernehmen läßt, während der deutsche Schauspieler die naturalistische Wahrheit auch in der Sprache über die musikalische Schönheit stellt. Der französische Schauspieler verleugnet nie die gesellschaftliche Bildung, die seiner Nation so eigen ist, und verletzt daher nie den gesellschaftlichen Anstand, die gesellige Sitte auf der Bühne. Er bleibt sich stets bewußt, daß er vor einer Gesellschaft, einem Publikum steht, nimmt in jedem Augenblick, auch dem leidenschaftlichsten, Rücksicht auf dieses, kehrt ihm zum Beispiel nie den Rücken, spricht immer zu ihm hin. Der deutsche Schauspieler dagegen kennt solche Rücksicht nicht. Er spielt und spricht mehr für sich selbst und scheut auch Rohheit nicht, wo es um Darstellung der Wahrheit geht. Mit einem Worte: die französische Schauspielkunst huldigt einem ästhetisch idealen Stil, die deutsche einem naturalistischen.



Diese Bemerkungen Humboldts, an die er die Aufforderung knüpfte, die beiden Nationen sollten zu gegenseitigem Vorteil von einander lernen und sich ergänzen, bedeuteten für Goethe, wie er an Humboldt schrieb, eine wahre Erleuchtung. Er hatte wohl selbst in seiner frühen Jugend französische Schauspielertruppen in Frankfurt, in Leipzig, in Straßburg gesehen. Aber der Unterschied war ihm damals offenbar nicht zum Bewußtsein gekommen. Erst durch diesen Brief Humboldts wurde seine Anschauung des französischen Theaters völlig geklärt, und nicht nur der französischen Schauspielkunst, sondern auch der französisch-klassizistischen Tragödie selbst, welche natürlich dieser Schauspielkunst die stilistische Richtung wies. Das half nun Goethe ganz wesentlich bei seiner Übersetzung der Voltaire'schen Tragödien, und nun versuchte er als Direktor des Weimarer Theaters, seine Schauspieler nach den Regeln der französischen Schauspielkunst zu erziehen. Denn die Regeln für Schauspieler, die er aufstellte, entsprechen in erstaunlich weitgehendem Maße den ihm von Humboldt gegebenen Berichten. Als er zuerst, in den « Propyläen », 1800, « Einige Szenen aus Mahomet nach Voltaire » veröffentlichte, schrieb er dazu: « Kein Freund des deutschen Theaters wird den Aufsatz über die gegenwärtige französische tragische Bühne mit Aufmerksamkeit lesen, ohne zu wünschen, daß, unbeschadet des Originalweges, den wir eingeschlagen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden mochten. » Es ging also darum, den deutschen Naturalismus mit der helfenden Hand der französischen Tragödien- und Schauspielkunst, ihres hochgesellschaftlichen, edlen und schönen Stils, ihrer einheitlichen, geregelten Form zu überwinden. Daher die Goetheschen Übersetzungen Voltaires. Daher die Aufführungen von Racines « Mithridate » und der « Phadra » in Schillers Übersetzung. Daher die Regeln, nach denen Goethe seine Schauspieler erzog. Auch wenn nun Goethe Shakespeares « Romeo und Julia » zur Aufführung brachte, wandelte er — man horte es bereits — den Shakespeareschen Stil in der Richtung des französischen Theaters, indem er die Handlung konzentrierte, beschränkte und vereinfachte, ihre komischen und derben Elemente als « disharmonische Allotria » austilgte, weil « unsere Übereinstimmung liebende Denkart » sie nicht verträgt, vorkommende Prosa rhythmisierte, ja sogar Teile in Alexandriner übersetzte und so alles auf einen sich selbst gleich bleibenden Ton abstimmte und harmonisierte, so wie es ja auch Schiller, der ihm bei der idealen Hebung des deutschen Theaters treulich half, in seiner Übersetzung des

« Macbeth » und der Gozzischen « Turandot » tat Das letzte Werk, das Schiller vollendete, war denn auch seine Übersetzung der « Phaedra » des Racine. Als Goethe den « Mahomet » Voltaires auf die Weimarer Bühne brachte, dichtete Schiller einen Prolog dazu, der an dieser Stelle stehen moge, weil man aus ihm vielleicht am klarsten die Intention erkennen kann, aus der diese Weimaraner Erweckung des französischen Theaters geschah, und weil er darüber hinaus eines der charakteristischsten Denkmäler für weltliterarische Tätigkeit bedeutet und darauf hinweist, in welchem Sinne eine fremde Literatur für die eigene fruchtbar gemacht werden kann, ohne daß diese ihren nationalen Charakter dabei verlieren muß, so wie ein Mensch durch Bildung und Erziehung seinen persönlichen Charakter nicht einzubüßen braucht.

*An Goethe,  
als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*

Du selbst, der uns von falschem Regelzwange  
Zu Wahrheit und Natur zurückgeführt,  
Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange  
Erstickt, die unsern Genius umschnürt,  
Du, den die Kunst, die gottliche, schon lange  
Mit ihrer reinen Priesterbinde ziert —  
Du opferst auf zertrummerten Altaren  
Der Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?

Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen,  
Hier wird nicht fremden Gotzen mehr gedient,  
Wir können mutig einen Lorbeer zeigen,  
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrunt;  
Selbst in der Kunste Heiligtum zu steigen,  
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,  
Und auf der Spur des Griechen und des Briten  
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten,  
Wo sich die eitle Aftergroße bläht,  
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,  
Von keinem Ludwig wird es ausgesät;  
Aus eigner Fülle muß es sich entfalten,  
Es borget nicht von ird'scher Majestat,  
Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen,  
Und seine Glut durchflammt nur freie Seelen.

Drum nicht in alte Fesseln uns zu schlagen,  
Erneuerst du dies Spiel der alten Zeit,  
Nicht uns zuruckzufuhren zu den Tagen  
Charakterloser Minderjährigkeit;  
Es war' ein eitel und vergeblich Wagen,  
Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit:  
Geflügelt fort entführen es die Stunden,  
Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,  
In seinem Raume drängt sich eine Welt,  
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,  
Nur der Natur getreues Bild gefällt,  
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,  
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held;  
Die Leidenschaft erhebt die freien Tone,  
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,  
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn;  
Nur Schatten und Idole kann er tragen,  
Und drängt das rohe Leben sich heran,  
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,  
Das nur die flucht'gen Geister fassen kann.  
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,  
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüst der Szene  
Wird eine Idealwelt aufgetan;  
Nichts sei hier wahr und wirklich als die Träne,  
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.  
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,  
Sie kündigt nichts als eine Fabel an  
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken;  
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.

Es droht die Kunst, vom Schauplatz zu verschwinden,  
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie,  
Die Bühne will sie wie die Welt entzünden,  
Das Niedrigste und Hochste menget sie;  
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,  
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie,  
Gebannt in unveränderlichen Schranken  
Halt er sie fest und nimmer darf sie wanken.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene,  
 Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet  
 Sind der Natur nachlassig rohe Tone,  
 Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;  
 Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,  
 In edler Ordnung greifet Glied in Glied,  
 Zum ersten Tempel fuget sich das Ganze,  
 Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,  
 Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,  
 Des falschen Anstands prunkende Gebarden  
 Verschmaht der Sinn, der nur das Wahre preist;  
 Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,  
 Er komme wie ein abgeschiedner Geist,  
 Zu reinigen die oft entweihte Szene  
 Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

Mit diesen Weimarer Bemühungen um die französische Tragodienkunst wurde ein großes Unrecht wieder gut gemacht, welches dieser hohen, edlen, vornehmen Kunst durch Lessing geschehen war, dessen abschätziges Urteil in der deutschen Literatur jahrzehntelang kanonisch geblieben war. Die Vertreibung eines Corneille und eines Racine war wohl damals, in Lessings Tagen, notwendig, weil die deutsche Dramatik wirklich einer sklavischen Nachbildung des französischen Klassizismus verfallen war und erst einmal davon befreit werden mußte, um zu sich selbst zu erwachen und die eigenen Schwingen zu entfalten. Aber das von Lessing entworfene Bild der französischen Tragiker war doch ein sehr verzerrtes und entstelltes, und seit das deutsche Drama sich mit Hilfe Shakespeares befreit hatte, bestand wahrlich kein Grund mehr, um dieses Bild noch aufrechtzuerhalten. Jetzt konnte der französische Klassizismus vielmehr eine heilsame und segensreiche Bildungsschule für das deutsche Drama werden, das in der Abschüttelung aller bindenden Regeln und in der Nachahmung der Natur zu weit gegangen war, eine Schule des hohen Stils. Es ist leider nicht dabei geblieben. Die deutsche Romantik hat sich dann wieder auf den Standpunkt Lessings gestellt, und August Wilhelm Schlegels Vergleich der Phaedra des Racine mit der des Euripides machte wieder alle Bemühungen Weimars zunichte. Die geradezu groteske Beurteilung Molières durch Schlegel wurde von Goethe fast wie eine persönliche Kränkung empfunden. Seit der Romantik gehört der französische Klassizismus überhaupt nicht mehr zu jenen Mächten,

welche für die deutsche Bildung etwas bedeuten, und damit hat sie sich selbst eines edlen Helfers beraubt. Es gab nur wenige Stimmen in der Wüste, welche den hohen Wert dieser Kunst und den Segen, den sie für das deutsche Theater bringen konnte, verkundigten: Grillparzer und Hebbel, und zum Ruhme der Schweiz sei es gesagt, daß nicht nur C. F. Meyer sich zu Racine bekannte — « j'adore Racine » — sondern daß auch Gottfried Keller ihn energisch gegen die deutsche Verurteilung verteidigte (sein Brief darüber an Hermann Hettner wurde in dessen Schrift über das moderne Drama aufgenommen).

Aber der französische Geist war für Goethe nicht nur ein Erzieher zum edlen, klassischen Stil; er bedeutete noch weit mehr für ihn, und wenn er einmal zu Soret sagte, daß er die Franzosen (auch in der Napoleonischen Zeit) nicht haßte, wie hatte er auch, dem nur Kultur und Barbarei Dinge von Bedeutung seien, eine Nation hassen können, die zu den kultiviertesten der Erde gehöre, und der er einen so großen Teil seiner eigenen Bildung verdanke, so dachte er dabei gewiß nicht nur an die Bildung zur klassischen Form. Voltaire, für Goethe der Inbegriff der französischen Kultur, war nicht nur als Dramatiker eine bildende Macht für ihn, sondern wurde ihm ein Erzieher zur klassischen Geistigkeit, zum klassischen Menschentum überhaupt. Man hat schon oft Goethe und Voltaire miteinander verglichen, und man kann finden, daß Goethe in fremden Literaturen oft der « deutsche Voltaire » genannt wird. Der Vergleich besteht zu Recht, wenn man sich dabei doch des tiefen Unterschiedes zwischen ihnen bewußt bleibt. Man braucht dabei nicht einmal an einen Unterschied zu denken, den Heinrich Mann zum Motiv einer Abhandlung über Goethe und Voltaire gemacht hat, wobei Goethe schlecht wegkommt. Dieser aktivistische Schriftsteller nämlich sieht den Unterschied darin, daß Voltaire ein aktivistischer Kämpfer war, der im Namen des Geistes gegen die Macht protestierte, im Namen der Wahrheit gegen jeden Wahn und Trug, im Namen der Freiheit gegen jede Tyrannei, im Namen der Gerechtigkeit — der Fall Calas — gegen die Verurteilung eines unschuldigen Menschen, Voltaire, der große Zivilisator Europas, der Kreuzzugsritter für den Fortschritt, die Freiheit und die Humanität. Goethe dagegen, der einmal das — freilich gefährliche — Wort aussprach, er wolle lieber eine Ungerechtigkeit als eine Unordnung ertragen, der nie die Hand für die Gerechtigkeit rührte, nie eine Unmenschlichkeit beseitigen half, der wohl als Dichter ein Gretchen schuf, aber als Staatsminister sich für die Todesstrafe

an Kindsmorderinnen erklärte, der sich der Macht beugte und sich mit der künstlerischen Schöpfung schöner Gebilde begnügte, ohne sich für eine Wandlung der menschlichen Gesellschaft einzusetzen. Was an diesem Vergleiche richtig ist, das ist wohl dieses, daß Goethes Natur im Unterschied von der Voltaires nicht kampferisch und nicht revolutionär war. Wenn man aber trotzdem die Wahrheit dieses Vergleiches leugnen muß, so darum, weil es eben verschiedene Möglichkeiten gibt, durch die eine Wandlung der Gesellschaft geschehen kann nicht nur durch den kampferisch-revolutionären Geist, sondern mit vielleicht sogar tieferer und nachhaltigerer Wirkung auch durch die einfach wissenschaftliche Erforschung der Wahrheit und durch ihre Gestaltung in der Kunst. Ob nicht Goethe auch ohne Kampf, ganz einfach durch seine Iphigenie, durch seinen Faust, durch seinen Wilhelm Meister, mindestens ebensoviel für die Idee der Humanität getan hat als Voltaire? Der Unterschied, der ein allgemeiner Unterschied des deutschen und französischen Geistes ist, liegt vielmehr darin besonders, daß Goethe ein faustischer Mensch war, ein ringender, nach aufwärts strebender, ewig suchender, ein Wanderer im Geist. Es ist, als ob Voltaire sich ganz im sicheren Besitz der Wahrheit wußte und so von oben her, von seinem sicheren Sitze und Besitze aus das Licht der Wahrheit in die dunkle Tiefe unter ihm sendete, um sie aufzuklären. Goethe aber, und zwar der alte, fertige, überreife Goethe konnte einmal zu Eckermann sagen, er rechne sich zu dem Geschlechte derer, die aus dem Dunkel zum Lichte streben, und was anders ist denn der Goethesche Faust, als der Weg eines ringenden, suchenden, aus dem Dunkel in die Klarheit aufstrebenden Geistes. Das ist der wesentlichste Unterschied zwischen Goethe und Voltaire.

Aber gerade diese Verschiedenheit war es, die es Voltaire erlaubte, für Goethe auf seinem Wege aus dem Dunkel zum Licht ein Helfer und Führer werden zu können, und nicht umsonst hat der alte Goethe einmal, Eckermann gegenüber, Voltaire die allgemeine Quelle des Lichts genannt, und nicht umsonst hat er Voltaire dem jungen Eckermann zum Führer und Erzieher empfohlen, obwohl er gewiß die Schwächen Voltaires nicht übersehen hat. Er tat es darum, weil er tief empfand, welch bildende Sendung Voltaire an ihm selbst ausgeübt hatte. Es ist immer gefährlich, die Strahlen eines geistigen Lichtes sauberlich zerlegen zu wollen. Aber es sei doch versucht, zu zeigen, nach welchen Richtungen hin der Geist Voltaires für Goethe bildend und erziehend wirkte. Die erste und allgemeinste war wohl

die, daß die lateinische Klarheit Voltaires, seine überlegene Heiterkeit und seine französische Anmut Goethe geholfen hat, sich aus dem mystischen Dunkel, in dem ein deutscher Dichter sich so gern bewegt, zur Klarheit des Geistes zu erheben, aus wertherischem Weltschmerz zur Serenitas, zu der gelassenen Heiterkeit eines weltüberlegenen Geistes, und die deutsche Schwere in geloste Anmut zu wandeln. Das waren jedenfalls die Eigenschaften, die Goethe immer besonders an Voltaire bewunderte und rühmte. die Klarheit, die Heiterkeit und Leichtigkeit, die Grazie seines Geistes. Dazu aber kommt noch ein anderes und nicht minder wichtiges Moment. Goethe selbst hat den wesentlichsten Unterschied zwischen einem deutschen und französischen Schriftsteller in der Einsamkeit und Selbstversunkenheit des deutschen und der gesellschaftlichen Konvenienz des französischen gefunden. Was er von Frankreich für sein eigenes Volk erhoffte, war gesellschaftliche Bildung. Ja, er sah es als die eigentlich französische Sendung an, gesellige Bildung über die Welt zu verbreiten. Er selbst empfand, daß er die seinige der französischen Literatur verdanke. So etwa sagte er einmal zu Eckermann: er kenne und liebe Molière seit seiner Jugend und habe während seines ganzen Lebens von ihm gelernt. Er unterlasse nicht, jährlich von ihm einige Stücke zu lesen, um sich immer im Verkehr mit ihm zu erhalten. Es sei nicht bloß das vollendete, künstlerische Verfahren, was ihn entzucke, sondern vorzüglich auch das lebenswürdige Naturell, das hochgebildete Innere des Dichters. Es sei in ihm eine Grazie und ein Takt für das Schickliche und ein Ton des feinen Umganges, wie es seine angeborene, schöne Natur nur im taglichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen seines Jahrhunderts erreichen konnte. Was Goethe selbst so sehr entbehrte: eben den persönlichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen seiner Zeit, das ersetzte er sich durch den standigen, geistigen Verkehr mit ihnen, und unter ihnen stand sein alterer Zeitgenosse, Voltaire, in erster Linie. Weswegen hat er Voltaire dem jungen Eckermann so warm empfohlen? Eckermann berichtet es selbst: weil ihm noch dasjenige fehle, was man Konvenienz heiße, worin Voltaire so groß gewesen sei. Diesen wolle er ihm daher zum Meister vorschlagen. Das ist es also: die Konvenienz oder, wie Goethe es auch nennt, die Schicklichkeit, der gute Ton, der Geschmack, die Eleganz, mit einem Worte: die gesellschaftliche Haltung Voltaires, die Goethe an den deutschen Schriftstellern so schmerzlich vermisse, hat ihn zu einem Bildner Goethes gemacht. Noch aber fehlt der vielleicht

wichtigste Strahl, der von dem Licht Voltaires in Goethe zündete. War doch Voltaire vielleicht der kosmopolitischste Geist des Jahrhunderts, ein Weltbürger, für den es überhaupt nur eine Weltgesellschaft gab, der allen nationalen Eigendunkel, jedes volkische Vorurteil mit seiner Ironie und seinem Spott verscheuchte, der das allgemein menschliche Wesen als das einende Band aller Völker erkannte und verkündete. Wenn dies zum Grund- und Leitmotiv der Goetheschen Dichtung und Gedankenwelt wurde, so darf man auch da die Bildung durch Voltaire, diese Inkarnation europäischer Geistigkeit, nicht vergessen, wenn auch gewiß das Bild des Menschen bei Goethe nicht so einseitig wie bei Voltaire durch Vernunft bestimmt erscheint, sondern, weit universaler, alle dem Menschen von Natur verliehenen Kräfte und Möglichkeiten umfaßt, und das war auch gewiß ein Unterschied zwischen Voltaire und Goethe selbst. Aber das kann nicht hindern, doch in Voltaire auch in dieser Hinsicht eine « Quelle des Lichts » für Goethe zu erkennen. Ja, auch die Goethesche Idee der Weltliteratur, deren tiefstes Fundament die Erkenntnis der allgemeinen, ewigen Menschlichkeit als des Bandes der Völker ist, hat in Voltaire bereits einen Vorläufer und Ahnen gehabt.

Es ist nun sehr aufschlußreich, die Goethesche Wandlung in seiner Stellung zu Voltaire, wie er sich im Sturm und Drang von ihm abwendete und ihm später eine bildende Macht auf sich einräumte, mit seinem Verhältnis zu Diderot zu vergleichen, das gerade umgekehrt verlief. Es zeigt sich dabei, daß zwischen der deutschen und französischen Literatur sich bereits ein wahrer Rollentausch zu vollziehen begann.

Dort wo Goethe in « Dichtung und Wahrheit » von der Bejahrtheit und Vornehmheit der französischen Literatur spricht, wodurch sich die deutsche Jugend von ihr abgestoßen fühlte, so wie von dem übertriebenen Einfluß der Sozietät auf die französischen Schriftsteller, der immer mehr überhand nahm, spricht Goethe auch von Diderot, der so ganz anders war wie Voltaire. « Diderot war nahe genug mit uns verwandt, wie er denn in alledem, weshalb ihn die Franzosen tadeln, ein wahrer Deutscher ist. » Seine « Naturkinder » behagten ihm gar sehr. So war es denn auch Diderot, der gleich Rousseau von dem geselligen Leben einen « Ekelbegriff » verbreitete, eine stille Einleitung zu jenen ungeheuren Weltveränderungen, in welchen alles unterzugehen schien. Wie aber standen Rousseau und Diderot zur Kunst? « Auch hier wiesen sie, auch von ihr drängten sie uns zur Natur. » In der Tat:



Diderot, gleich Rousseau unter englischem Einfluß stehend, verlangte in der Kunst Natur und Wahrheit und stellte der klassizistischen, rhythmischen und streng geregelten Tragödie das bürgerliche und prosaische Trauerspiel entgegen, während gleichzeitig auch ein Schauspieler, Aufresne, aller Unnatur auf der Bühne den Krieg erklärte und in seinem tragischen Spiel die höchste Wahrheit auszudrücken suchte. Mit seiner Verkündigung der Natürlichkeit in der Kunst übte Diderot eine tiefe Wirkung auf den jungen Goethe aus und entfernte ihn von Voltaire. Aber in « Dichtung und Wahrheit » nennt er Diderots Poetik die Lehre von der « falschen Natürlichkeit ». Es sei ein falsches Bestreben, die Kunst in Natur auflösen zu wollen. 1799 erschien die Goethesche Übersetzung von Diderots « Versuch über die Malerei ». Goethe war damals zusammen mit den Weimaraner Kunstfreunden um die Erkenntnis der Gesetze der bildenden Kunst bemüht, und seine leitende Idee war die, daß die Kunst nicht gleich der Natur sein dürfe, sondern eigene Gesetze, eine eigene Wahrheit besitze. Sie darf nicht, wie der Naturalismus es will, eine illusionäre Wirklichkeit vortauschen. Tatsächlich also hatte damals eine Art von Rollentausch zwischen dem deutschen und französischen Geiste begonnen, indem Goethe sich in der Form einer Unterhaltung mit Diderots « Versuch über die Malerei » mit seiner revolutionären, gegen den französischen Klassizismus, dessen gesellschaftliche Konvenienz, hohle Deklamation und Unnatur gerichteten Ästhetik auseinandersetzte, welche die französische Literatur und Kunst zur Wahrheit und Natur zurückführen wollte. Wenn Goethe hier gegen die von Diderot verlangte Aufhebung der Grenzen zwischen Natur und Kunst protestierte und deren reinliche Sonderung forderte, weil Naturgesetze nicht Kunstgesetze seien und der Künstler nicht ein Naturwerk, sondern ein vollendetes Kunstwerk hervorbringen solle, wenn Goethe in diesem Gespräch auch die Akademie und das akademische Studium der Kunst gegen Diderot verteidigte, weil Genie und Stimmung nicht alles leisten könne, so zeigt sich Goethe hier französischer als Diderot, und Diderot deutscher als Goethe, weswegen ja auch Diderot von Goethe im geistigen Sinn ein wahrer Deutscher genannt wurde. Sicherlich hat bei dieser Goetheschen Wandlung nicht nur die Antike und Italien, sondern auch der französische Klassizismus mitgeholfen, der jetzt also von Goethe gegen Diderot verteidigt wird. Trotzdem hat Goethe die Liebe zu Diderot, bei aller Entfernung von ihm, nicht verloren und immer den Geist dieses Schriftstellers bewundert. Als er ein handschriftliches Original von Diderot: « Rameaus

Neffe », von Rußland her in die Hand bekam, 1805, übersetzte er es aus dem Manuskript und machte damit überhaupt zum erstenmal, auch Frankreich, mit diesem Werk bekannt. Goethes Anmerkungen zu seiner Übersetzung entwerfen ein glanzendes und umfassendes Bild der französischen Literatur, Musik und Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Übersetzung geriet in Deutschland bald in Vergessenheit, da niemand seit 1806 sich mit einer feindlichen Nation und ihrer Literatur abzugeben ein Bedürfnis fühlte, wie auch die von Goethe beabsichtigte Edition des französischen Originals durch die Napoleonische Invasion und den aufgeregten Haß gegen die Eindringlinge und ihre Sprache verhindert wurde.<sup>10</sup> Erst 1821 erschien in Paris dies Diderotsche Werk in französischer Sprache, und zwar als französische Rückübersetzung der deutschen Übersetzung Goethes, so daß also Frankreich ein hochbedeutendes Werk seiner Literatur zuerst durch Goethe empfing. Mit dem Geschenk dieses Diderotschen Werkes an Frankreich hat Goethe sich nun umgekehrt als gebender, nicht mehr nur empfangender Teil Frankreich gegenüber erwiesen, so wie auch seine Anmerkungen dazu, die von den französischen Übersetzern Saur und de Saint-Geniès, 1823, gesondert herausgegeben wurden, Frankreich einen Begriff von der tiefen Neigung Goethes zur französischen Literatur und Kultur und seiner Kenntnis von ihr vermitteln und damit auch den Boden und die Bereitschaft für seine gute Aufnahme in Frankreich schaffen konnten

## *Die theatralische Sendung Spaniens*

Fragt man, ob eine andere der romanischen Kulturen, die spanische, zu einer Bildungsmacht für Goethe geworden ist, wie es die italienische und französische wurde, so wird man dies nicht bejahen können, wenn Goethe auch eine große Verehrung für Cervantes und Calderon empfand, wobei natürlich von jener allgemein bildenden Macht abgesehen wird, die nach Goethe alles Große besitzt, wenn wir es gewahr werden. Goethe hat Spanien nie mit eigenen Augen gesehen. Die brieflichen Reiseberichte, die Wilhelm von Humboldt ihm von seiner spanischen Reise schrieb, und die auch von der Literatur und dem Theater Spaniens berichteten, mußten die eigene Schau ersetzen. Aber er las damals das Trauerspiel « Numantia » von Cervantes mit vielem Vergnügen (1799), und er kam Cervantes sicherlich schon seit jener Zeit nahe, da er unter dem Eindruck Spinozas und Italiens das tiefe Bedürfnis empfand, sich von jedem Wahn und Schleier, von jeder Illusion und Einbildung zu befreien, die ihm das klare Bild der wahren Wirklichkeit noch entstellten, da er sein inneres wie äußeres Auge zum reinen, ungetrübten Spiegel der Welt zu machen sich bemühte, zu einer adäquaten Erkenntnis zu gelangen trachtete. Seitdem mußte es ein Band zwischen ihm und dem Dichter des « Don Quichote » geben, des wahn- und illusionsumschleierten Geistes, dem sich die Realität in einer von Phantasie verzauberten Traumgestalt darstellt. Als Goethe 1823 in « Kunst und Altertum » über « Spanische Romanzen » schrieb, erklärte er es für den Haupt- und Grundzug der spanischen Nation, daß keine wie sie geneigt sei, die Idee unmittelbar im allgemeinen und gemeinsten Leben zu verkörpern. Die Idee aber, wenn sie unmittelbar in die Erscheinung, ins Leben, in die Wirklichkeit tritt, erregt immer eine Art Scheu, Verlegenheit, Widerwillen, wogegen der Mensch sich auf irgendeine Weise in Positur setzt. Sie muß, insofern sie nicht tragisch wirkt, notwendig für Phantasterei gehalten werden, und dahin verirrt sie sich auch, wenn sie ihre hohe Reinheit nicht zu erhalten weiß: selbst das Gefäß, in welchem sie sich manifestiert, geht zugrunde, wenn es diese Reinheit behaupten will. Indem die Idee als phantastisch erscheint, hat sie keinen Wert mehr; daher denn auch die

Phantasterei, die an der Wirklichkeit zugrunde geht, kein Mitleid erregt, sondern lacherlich wird, weil sie komische Verhältnisse veranlaßt. So verstand Goethe die humoristischen Balladen der Spanier, die durchaus zwischen zwei Elementen leben und schweben, welche sich zu vereinigen trachten und sich ewig abstoßen: dem Erhabenen und Gemeinen. Die « Quetschung » dazwischen aber ist hier nie tragisch, nie todlich, sondern man muß am Ende lacheln und wünscht sich nur einen solchen Humor, um dergleichen zu singen oder singen zu hören. Das hochstgelungene Werk dieser Art schien ihm der « Don Quichote » zu sein. « Ich mußte mich besinnen », schreibt Goethe damals, « um irgend etwas zu finden, das uns Deutschen in dieser Art gelungen wäre. » Nun zeigt ja der deutsche Idealismus, wie er sich in der Philosophie eines Fichte und in der Dichtung eines Schiller darstellt, darin eine gewisse Verwandtschaft mit dem spanischen Geist in Goethes Charakteristik, daß auch er die absolute Idee in die Erscheinung, das Leben, die Wirklichkeit einführen mochte. Aber es fehlt ihm der Humor, der Sinn für die komischen Konsequenzen, die sich bei solchem Versuch einstellen. Er fuhr bei Schiller zur Tragödie, ohne daß etwa die absolute Forderung aufgegeben wurde. Dagegen zeigen die Dichtungen Wielands eine weitgehende Ähnlichkeit mit dem « Don Quichote » des Cervantes, und sie sind auch wirklich in seinem Zeichen entstanden. Cervantes gehörte in erster Linie zu jenen erzieherischen Geistern, welche Wieland von den übersinnlichen Höhen eines verstiegenen Idealismus, einer metaphysischen Schwarmerei, einer sich in Leerheit verlierenden Phantastik zur Erde und Wirklichkeit zurückführten und ihm die Komik des Kontrastes offenbarten, der sich ergibt, wenn ein Mensch es versucht, die Idee in die Wirklichkeit einzuführen. Nun wird man auch bei Wilhelm Meister und auch bei Faust an den Don Quichote denken dürfen. Wie Wilhelm Meisters eingebildetes Künstlertum und sein ideales Wahnbild der Theaterwelt an den Erfahrungen der Wirklichkeit dahinschwindet, wie Faust in seinem Drang, die Idee unmittelbar in das Leben einzuführen, zum Schwärmer und Phantasten wird, der eines langen Weges bedarf, um den begrenzten und bedingten Erdenraum als Platz seiner tatigen Wirksamkeit zu erkennen, wie der Schwärmer und Phantast in seiner « Quetschung » zwischen dem Erhabenen und Gemeinen von Mephisto humoristisch und ironisch genommen wird, das mag wohl von fern an Cervantes erinnern. Aber es ist kein Zeichen, auch nicht das leiseste, anzuführen, welches auf eine Wirkung des Don Quichote hindeuten

wurde. Es waren andere Mächte, die Goethe gegen die Idee, wenn sie in die Erscheinung tritt, «in Positur setzten» und ihn von solchem Wunsch befreien. Die Beziehung zu Cervantes war eine jener Begegnungen, wie man sie in den Literaturen der Welt so häufig finden kann, die nicht auf Bildung und Erziehung des einen Geistes durch den andern beruhen, sondern auf einer allgemein menschlichen Verwandtschaft, welche auch die häufige Ähnlichkeit mythischer Gestalten bedingt. Ware es anders, so hatte Goethe, der immer seiner Bildner und Erzieher mit solch offener Dankbarkeit gedachte, auch des Cervantes als eines solchen gedacht. Er hat es nie getan, während er dem englischen Humoristen Sterne seine tiefe Dankbarkeit für die humane Bildung aussprach, die er durch ihn empfing.

Was aber Calderon betrifft, so besitzt man in dieser Hinsicht ein beredtes Zeugnis Goethes. Es komme nur immer darauf an, sagte Goethe einmal zu Eckermann (1825), daß derjenige, von dem wir lernen wollen, unserer Natur gemäß sei. So habe zum Beispiel Calderon, so groß er sei, und so sehr er ihn bewundere, auf ihn gar keinen Einfluß gehabt, weder im Guten noch im Schlimmen. Schillern aber wäre er gefährlich gewesen, er wäre an ihm irre geworden, und es sei daher ein Glück, daß Calderon erst nach seinem Tode in Deutschland in allgemeine Aufnahme kam. Calderon sei unendlich groß im Technischen und Theatralischen, Schiller dagegen weit tüchtiger, ernster und größer im Wollen, und es wäre daher schade gewesen, von solchen Tugenden vielleicht etwas einzubüßen, ohne doch die Größe Calderons in anderer Hinsicht zu erreichen.

Goethe hat Calderon gewiß auch zu spät erst kennengelernt, als daß er ihm noch zu einem wahren Bildner hätte werden können. Den wundertätigen Magus, der von Goethe selbst mit Faust verglichen wurde, lernte er erst kennen, als der erste Teil des Faust bereits langst fertig war (1812). «Einsiedel», so schrieb er damals, «hat den wundervollen Magus übersetzt. Es ist das Sujet vom Doktor Faust mit einer unglaublichen Großheit behandelt.»<sup>11</sup> Er fing erst 1802 durch Schlegels Übersetzung an, sich Calderon zu nähern. Sofort aber weckte Calderon seine staunende Bewunderung, und von dem «Standhaften Prinzen» schrieb er 1804 an Schiller, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so konnte man sie aus diesem Stück wieder herstellen. Er las auch gern und häufig aus diesem Drama bei Hofe, bei Johanna Schopenhauer und sonst vor. In den Anmerkungen zu «Rameaus Neffe» werden Shakespeare und Calderon, die vor dem höchsten ästhetischen

Richterstühle untadlig bestehen, in gleichen Rang gestellt und sogar dem griechischen Kunstgeschmacke gegenüber in ihrem eigenen, durch Nation und Zeit bedingten Recht verteidigt: Uns Nordländer könne man auf jene griechischen Muster nicht ausschließlich hinweisen. Wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Ware nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgsschmackten in Berührung gekommen, woher hatten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen ! Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, sei unsere Pflicht, zugleich aber auch Pflicht, dasjenige, was andere denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und treulich zu schätzen.<sup>12</sup> Goethe war sogar geneigt, als er die « Andacht zum Kreuz » in Schlegels Übersetzung las, Calderon über Shakespeare zu stellen. Warum er es tat, ist aus einer Vergleichung zwischen ihnen leicht zu begreifen. Als er Calderons Drama « Die Locken Absaloms » in der Übersetzung von Gries kennenlernte, schrieb er (1829), bei ihm sei die alte Wahrheit wieder aufgestanden, daß, wie Natur und Poesie sich in der neueren Zeit vielleicht niemals inniger zusammengefunden haben als bei Shakespeare, so die höchste Kultur und Poesie nie inniger als bei Calderon. Es ist fast selbstverständlich, daß diese hochkultivierte Poesie Calderons, die nach Goethes Urteil sogar an der Schwelle der Überkultur steht, ihm, dem durch Griechenland, Italien und Frankreich gebildeten Dichter, damals näher stehen mußte, als die naturhafte Poesie Shakespeares, des Abgottes seiner Jugend. Die Wendung von Shakespeare zu Calderon vollzog sich gewiß auch in der Romantik. Aber das kann für Goethe nicht ins Gewicht gefallen sein. Denn was für die Romantik Calderon über Shakespeare erhob, war sein Katholizismus, sein mystisches Christentum, zu dem Goethe sich auch in der Zeit, da er der Romantik offenstand, nie bekannte, wenn es auch einen Plan Goethes zu einem « Trauerspiel in der Christenheit » gibt, das offenbar unter Calderons Eindruck ein Martyrerdrama in Calderons Formenreichtum werden sollte. Ja, er hielt den Einfluß Calderons in dieser romantischen Auffassung auf die deutsche Literatur für höchst gefährlich und schädlich. Als er seiner Bewunderung für das Drama « Die Tochter der Luft » Ausdruck gab, tat er es ausdrücklich darum, weil der Gegenstand dieses Dramas ihm vorzüglicher schien als irgendein anderer von Calderons Tragödien, indem die Fabel sich ganz rein

menschlich erweist, und ihr nicht mehr Damonisches zugeteilt ist, als nötig war, damit das Außerordentliche, Überschwengliche des Menschlichen sich desto leichter entfalte und bewege. Anfang und Ende nur sind wunderbar, alles übrige läuft seinen natürlichen Weg fort. Auch sprach Goethe seine Verwunderung darüber aus, daß man auf die religiöse Bedeutung, die christlichen Tiefen im « Standhaften Prinz » so viel Gewicht lege. Er sehe in ihm, den man als einen christlichen Märtyrer ausgeben wolle, nichts anderes als einen christlichen Regulus. Der Prinz sei nicht für den Glauben, sondern für Portugals Größe und Ehre standhaft. Leider sehe man in mehreren Stücken Calderons sonst den hoch- und freisinnigen Mann genötigt, düsterem Wahn zu frönen und dem Unverstand eine Kunstvernunft zu verleihen, weshalb wir denn mit dem Dichter selbst in widerwartigen Zwiespalt geraten, da der Stoff beleidigt, indes die Behandlung entzuckt. Shakespeare besaß dagegen den größten Lebensvorteil: daß er als Protestant geboren und erzogen worden war. Überall erscheint er als Mensch, mit Menschlichem vollkommen vertraut, Wahn und Aberglauben sieht er unter sich und spielt nur damit, außerirdische Wesen nötigt er, seinem Unternehmen zu dienen, tragische Gespenster, possenhafte Kobolde beruft er zu seinem Zwecke, in welchem sich zuletzt alles reinigt, ohne daß der Dichter jemals die Verlegenheit fühlte, das Absurde vergottern zu müssen, der allertraurigste Fall, in welchen der seiner Vernunft sich bewußte Mensch geraten kann.<sup>13</sup> Der barocke Katholizismus stand immer zwischen Calderon und Goethe. Er steht auch zwischen dem wundertätigen Magus und dem Faust, und selbst da, wo sich Goethe am meisten Calderon zu nähern scheint, am Ende des zweiten Teils des Faust, bleibt die künstlerische, auf Plastik zielende Intention unverkennbar, um derentwillen er sich der katholischen Gestaltenwelt bediente.

Wenn Goethe trotzdem die Wendung von Shakespeare zu Calderon nahm, so hatte dies besondere Gründe. Nicht nur, daß Calderon wohl im Vergleich mit dem Klassizismus blühender, reicher, lebendiger sich darstellt, im Vergleich mit Shakespeare aber in der Tat weit strenger, einheitlicher, geregelter in der Form, so daß Goethe das konstruktive Element in Calderons Dramatik, seinen « Kunstverstand », nicht genug bewundern konnte. Weit wichtiger aber war wohl dies, daß Goethe in Calderon den Dichter für das Theater fand, wie er ihn brauchte. Auch das gehörte ja zu Goethes Wandlung, daß er, wie die Klassik überhaupt, die Grenzen und die Möglichkeiten des Theaters zu berücksichtigen lernte, was ebenso für den Klassiker wie für den Theaterdirektor und den

Reformator des deutschen Theaters charakteristisch ist. Er wollte die deutsche Bühne und Schauspielkunst über den Naturalismus hinausheben und ihnen den höheren Kunststil verleihen. Wie stark aber mußte doch Shakespeare von Goethe und Schiller für das Theater bearbeitet werden, um ihn dem Weimaraner Stil anzupassen und für ihre Zwecke nutzbar zu machen. Ganz anders dagegen Calderon. In seiner Abhandlung «Shakespeare und kein Ende» hat Goethe die seltsame Idee ausgeführt, daß Shakespeare kein Theaterdichter sei. Er spreche zu dem inneren Sinn durch das lebendige Wort und schaffe für die Imagination, nicht für das Auge. Er gehöre also wohl notwendig in die Geschichte der Poesie, während er in der Geschichte des Theaters nur zufällig auftrete. Denn theatralisch ist nur, was für die Augen zugleich symbolisch ist. Die Bühne widerstrebe eigentlich seiner Art. Man kann nun sagen, daß, wenn Calderon für die persönliche Bildung Goethes selbst nicht mehr in Betracht kam, er doch durch Goethe zu einem Bildner und Erzieher des deutschen Theaters und der deutschen Schauspielkunst wurde, allein schon durch den Reichtum seiner lyrischen wie dramatischen Formen, welche zur Überwindung des Naturalismus auf der Bühne höchst geeignet waren. Aus einer Anregung Goethes an Gries, die lyrischen Partien der «Großen Zenobia» zum Zwecke der Aufführung in Weimar zu übersetzen, entstand die ganze Übersetzung Calderons von Gries, die beste, die es bisher gibt.<sup>14</sup> Wie sehr es der Standpunkt des Theaters war, von dem aus Goethe sich um Calderon bemühte, geht auch aus einem Brief an Heinrich von Kleist hervor, der ihm seine «Penthesilea» mit der Bemerkung zugesandt hatte, daß sie erst für eine Bühne der Zukunft bestimmt sei. Vor jedem Brettergerüst, schrieb ihm Goethe darauf, mochte er dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: *Hic Rhodus, hic salta!* Auf jedem Jahrmarkt getraue er sich, auf Bohlen über Fasser geschichtet, mit Calderons Stücken, *mutatis mutandis*, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen (1808).<sup>15</sup> Er verkannte gewiß nicht den rein poetischen Gehalt dieser Dramatik. «In ein herrliches, meerumflossenes, blumen- und fruchtreiches, von klaren Gestirnen beschienenes Land versetzen uns diese Werke», so schrieb er 1816 an Gries. Aber «der herrliche Calderon» schien ihm doch so sehr an die Konventionen seiner Zeit und seines Volkes gebunden zu sein, daß es einem redlichen Beobachter schwer wird, das große Talent des Dichters durch die Theateretikette hindurch zu erkennen, und bringt man so etwas irgendeinem Publikum, so setzt man bei dem-



selben immer guten Willen voraus, daß es geneigt sei, auch das Weltfremde zuzugeben, sich an ausländischem Sinn, Ton und Rhythmus zu ergötzen und aus dem, was ihm eigentlich gemäß ist, eine Zeitlang herauszugehen. Eigentümlichkeit des Ausdrucks ist Anfang und Ende aller Kunst. Aber man darf sich fremder Eigenheit nicht so völlig hingeben, daß sie die eigene, charakteristische Natur zu überwaltigen und zu erdrücken vermochte.<sup>16</sup> Selbst Shakespeare wurde hiervon nicht ausgenommen, und wieviel weniger natürlich Calderon. « Wie diese zwei großen Lichter des poetischen Himmels für uns zu Irrlichtern geworden, mögen die Literatoren der Folgezeit historisch bemerken. » Goethe selbst trug sich mit dem Plan, die Calderonübersetzung von Gries dadurch zu fordern, daß er das deutsche Publikum in jene ferne und fremde Bildungsperiode der spanischen Nation, aus der Calderon allein verstandlich wird, einzuführen.<sup>17</sup> Es war also wirklich in erster Linie der Meister der theatralischen Technik, den Goethe zum Erzieher für das deutsche Theater bestimmte, so wie er es mit Voltaire, Racine und all jenen Dramatikern hielt, die er in Weimar zur Aufführung brachte. Nach langer, sorgfältigster Vorbereitung kam 1811 der « Standhafte Prinz » auf die Weimaraner Bühne, womit ihr Goethe « eine ganz neue Provinz » eroberte. 1812 folgte « Das Leben ein Traum » (in der Bearbeitung von Einsiedel und Rümer), 1815 « Die große Zenobia ». Als ihm J. G. Keil, ein früherer Bibliothekar aus Weimar, 1820 seine Calderonausgabe widmete, freute er sich nicht nur, den Namen eines so hochgeschätzten Dichters wie Calderon dem seinigen auf diese Weise beigesellt zu sehen, sondern die Empfindung war ihm besonders angenehm, daß es von einem Manne geschah, der in Weimar Zeuge gewesen war, mit welcher Liebe und Pietät er damals Calderons Produktionen aufgenommen und mit « sorglicher Zögerung » nicht eher die öffentliche Darstellung gewagt hatte, bis er sich eines allgemein erfreulichen Effekts vergewissert hatte. Sein Dank galt dem, der ihn an diese Zeit erinnerte.<sup>18</sup>

Als Goethe mit dem « West-östlichen Divan » beschäftigt war und sich in die Dichtung des Orients versenkte, stieg ihm noch einmal, nun aber in anders geartetem Glanze, Calderons Licht empor, indem er die Verwandtschaft des spanischen Dichters und seines blumenreichen, gleichnisgeschmückten Stils mit seinem damaligen Lieblingsdichter Hafis bemerkte:

Herrlich ist der Orient  
Übers Mittelmeer gedrungen;  
Nur wer Hafis liebt und kennt  
Weiß, was Calderon gesungen.

Goethes geistiger Aufenthalt im Orient machte ihm den « trefflichen » Calderon, der seine arabische Bildung nicht verleugnet, nur noch werter, « wie man edle Stammvater in würdigen Enkeln gern wiederfindet und bewundert », und so wurde ihm Calderon zur ersten Brücke von Europa nach dem Osten. Orient und Okzident begannen ineinander zu fließen.

## *Die öffnende Macht des fernen Ostens*

Man kann unter den Mächten, die auf einen Menschen wirken, reifende und verjüngende, gestaltende und öffnende unterscheiden. Italien und Frankreich gehörten für Goethe zu den ersteren. Spanien steht mit Calderon in der Mitte, und nun ist von jenen verjüngenden und öffnenden Gewalten zu sprechen, die durch den Fernen Osten und durch Amerika vertreten sind, wodurch sich Goethes Blick also über Europa hinaus in weite Fernen lenkte und seine werdende Idee der Weltliteratur, so wie er selbst und seine Dichtung, sich erst wirklich über den europäischen Bereich hinaus mit wahrhaftem Weltgehalt erfüllte. Die Verschiedenheit der Wirkungen von außen her scheint auf die Verschiedenheit der Altersstufen zurückzugehen, wenn es sich um eine organische Entwicklung handelt, wie die Goethes es war. In seiner Jugend durch England zu sich selbst erweckt, mit Hilfe der romanischen Kulturen zur Gestalt gebildet, zur geschlossenen Persönlichkeit, bedurfte der alte Goethe, damit er nicht in seiner Form erstarre, sondern sich verwandle und zu höherem Leben erstehe, öffnender Mächte. Aber auch den Zeiten geht es so.

Im Zusammenhang mit der sich von Griechenland nach Osten wendenden Romantik war in den Jahren 1812/13 die Übersetzung der Gedichte von dem größten Lyriker Persiens, Hafis, durch den Orientalisten Josef von Hammer erschienen: « Der Divan von Mohammed Schemsed-din Hafis ». Im Jahre 1814 begann sich Goethe bereits in diese östliche Welt zu versenken und die ersten Gedichte in der Art des persischen Sängers zu dichten. Im gleichen Jahre ging Goethe auf die von der Romantik angeregte Reise nach dem Rhein, Main und Neckar und lernte in Frankfurt Marianne von Willemer kennen, zu welcher er, der nun 65jährig war, in zärtlichster Liebe entbrannte. Es war das Erlebnis, das den östlichen Gedichten erst die Seele gab, das sie zu Gelegenheitsdichtung im Goetheschen Sinne machte. Von dieser Liebe befruchtet, waren die östlichen Gedichte im Jahre 1815 schon auf hundert angewachsen, und sie wuchsen weiter, bis 1819 der « West-östliche Divan » vollendet war.

Was war es, das ihn geistig in den Osten trieb? Daß er sich in dieser

Zeit der Romantik offnete, reicht zur Erklärung nicht hin. Warum entzuckte ihn dieser «Sänger von Schiras», der im 13. Jahrhundert lebte, so sehr, daß er ihn zum dichterischen Wettkampf erregte? Goethe hatte sich das erste Bild von ihm aus der Charakteristik gemacht, die Hammer seiner Übersetzung beifugte. Er hatte seinen Beinamen «Hafis», das heißt. Bewahrer des Koran, erhalten, weil er als der große Korankenner galt. Aber Hammer verglich ihn als Dichter mit Anakreon und Catull. Denn er war der Sänger des Weines und der Liebe, der Schenken und Mädchen, Rosen und Nachtigallen, des Frühlings und der Jugend, und er verspottete die Kloster, die Orthodoxie, das Asketentum. Er wurde wohl in Persien später die «mystische Zunge» genannt, und seine Gedichte wurden von tief-sinnigen Kommentaren mystisch-allegorisch gedeutet. Die Liebe, die er sang, sollte die gottliche Liebe bedeuten, der Weinrausch himmlisch-heilige Ekstase. Aber das war doch nur hineingeheimnißt, um diesen Liedern, die wahre Volkslieder wurden, ihre gefährlich entsittlichende Wirkung zu nehmen. Manche seiner Ghaselen sind wohl von tieferer, mystischer Bedeutung. Aber im Grunde war Hafis der Dichter des heiteren, schonen Lebensgenusses. Da seine Dichtung auch wirklich aus einem Leben solcher Art entstand, wurde er von Moralisten und Priestern heftig angefeindet. Er aber lebte, liebte, trank und sang so fort bis in sein ungewöhnlich hohes Alter, noch als Greis. Mußte nicht Goethe eine seltsame Verwandtschaft mit ihm empfinden? So war auch er ja immer noch als alter Mann und immer neu der Liebe fähig und hingegeben. Auch er wurde darum viel gescholten. Hafis aber war ihm wie eine Art von Verheißung, daß es auch bei ihm so bleiben werde, und kaum daß er den persischen Sanger kennen gelernt hatte, erlebte er denn auch wirklich die verjüngende Liebe zu Marianne.

Ein weiterer und wesentlicher Zug der Gemeinsamkeit, der ihn zu Hafis zog, war die Ähnlichkeit der Zeit, in der sie lebten und dichteten. Hafis tat es «in einem der sturmischsten Jahrhunderte der morgenländischen Geschichte». Die persischen Dynastien führten wilde Kriege gegeneinander, bis der furchtbare Eroberer Timur Persien unterjochte und ganz Asien in Flammen setzte. Hafis wurde Timur vorgestellt und antwortete auf dessen Fragen mit solcher Weisheit, daß er mit Gnaden überschüttet wurde. Er aber kümmerte sich gar nicht um den Tyrannen, lebte unberührt von den politischen Stürmen sein heiteres Leben fort, dichtete seine heiteren Lieder

weiter. Das war nun ganz entscheidend für Goethe. Denn auch er lebte in einer solchen Zeit, die von politischen Stürmen bis in ihre Tiefen erschüttert war. Wie damals Asien durch Timur, so wurde Europa durch Napoleon in Flammen gesetzt, und auch seine Heimat unterjocht. Auch er wurde Napoleon vorgestellt und behauptete sich ihm gegenüber mit solcher Würde, daß er von ihm geehrt und ausgezeichnet wurde. Der Kaiser forderte ihn auf, eine Tragödie Julius Casar zu dichten, die ihn natürlich selbst zum Helden haben sollte. Aber Goethe hat trotz seiner hohen Bewunderung für Napoleons Genie den Casar nicht gedichtet, so wie er auch der Einladung Napoleons nach Paris nicht folgte. Napoleon vermochte ihn von seiner Bahn so wenig abzubringen, wie Timur es bei Hafis konnte. Hafis und Timur sind im « West-östlichen Divan » die Masken Goethes und Napoleons. Der Unterschied war nur, daß Goethe sich nicht jene Heiterkeit zu bewahren vermochte, wie es Hafis möglich war. Goethe wurde von dem europäischen Schicksal schwer bedrückt. Die Revolutionen, die Kriege bedrohten die europäische Kultur mit Untergang. Goethes eigene Arbeit, Dichtung und Wissenschaft, wurde durch Unruhe und Sorge unendlich erschwert. Gewiß: als Goethe den persischen Dichter kennen lernte, 1814, war Napoleon gestürzt und waren die Befreiungskriege beendet. Aber auch damit war Europa nicht zur Ruhe gekommen, und innere Spannungen drohten sich in neuen Revolutionen zu entladen. Goethe hatte das Gefühl, daß er in diesem europäischen Raum nicht frei mehr atmen konnte, daß ihm das politische Schicksal Europas zu nahe ruckte, seine menschliche Bildung und die europäische Bildung überhaupt unerträglich hemmte und störte. Er brauchte Ferne, Weite, Fremdheit. Diese Stimmung war es, die ihn geistig aus Europa nach dem Osten trieb, wo er in Hafis seinen Schicksalsbruder, aber auch ein Vorbild fand, wie ein Dichter sich in solcher Zeitbedrängnis seine Heiterkeit und Geistesfreiheit bewahren kann. So entstand der « West-östliche Divan », dessen erstes Gedicht beginnt:

Nord und West und Süd zersplittern,  
Throne bersten, Reiche zittern,  
Fluchte du, im reinen Osten  
Patriarchenluft zu kosten,  
Unter Lieben, Trinken, Singen  
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

Ein anderes Motiv kam dazu. Die griechische Welt hatte ihm alles bedeutet. Sie hatte ihn herangebildet. Aber nun war der Augenblick gekommen, wo diese Welt zu eng geworden war. Die klassische Geschlossenheit der Persönlichkeit und der künstlerischen Form war fast zu Erstarrung geworden. Man nannte sein Drama « Die natürliche Tochter » marmorglatt und marmorkalt, und Goethe hat solchem Urteil vielleicht nicht ganz Unrecht gegeben. Er, immer fühlend, wenn die Stunde der Wandlung gekommen war, verlangte nach Öffnung seiner allzu in sich selbst geschlossenen Form. Diese Sehnsucht nach Wandlung und Verwandlung, damit er nicht erstarre, war wohl das tiefste der persönlichen Motive dafür, daß er sich in dieser Zeit der Romantik und dem Osten öffnete. Es war das, was er in dem Gedicht des « West-östlichen Divan », « Selige Sehnsucht », zum Ausdruck brachte.

Über alle persönlichen Motive hinaus aber war die Goethesche Intention entscheidend, die geistige Vermittlung und Versöhnung zwischen den Völkern immer weiter und also auch auf die Erdteile, Europa und Asien, auszudehnen.

Freilich: wenn sich die Romantik nach Osten wendete, so war es das Indien der Veden, das besonders Friedrich Schlegel in seinem epochemachenden Werk « Über die Sprache und Weisheit der Indier » (1808) dem heidnischen Griechentum entgegenstellte, das Indien, das nicht die Natur pantheistisch vergöttlichte, sondern die Wirklichkeit als eine aus der Gottheit absinkende Emanation verstand, die Welt in Raum und Zeit nicht als Wahrheit, sondern nur als Schein und Schleier der Maja erkannte und die Götter nicht als Vergottungen der schonen Menschengestalt, wie die griechischen Götter es waren, verehrte, sondern als Sinnbilder tiefster, mystischer Geheimnisse. Es war romantischer Spiritualismus, der die Romantik nach dem Osten wendete und von Osten her eine religiöse Erneuerung Europas erhoffte. Goethe aber protestierte gegen Schlegels Werk, und gerade in der Zeit, da er geistig im Osten weilte, und gerade in den Noten und Abhandlungen zum « West-östlichen Divan » sprach er seinen Fluch über diese indischen Götter aus, die ihm nur widernatürliche, fratzenhafte, groteske Ungeheuer dünkten. Er nannte die indische Religion eine « verrückt monströse Religion ». Goethe konnte seine Gottheit nur in schönster, menschlichster Gestalt oder aber gar nicht gestaltet, völlig bildlos denken.

Auch mit dem indischen Buddhismus wußte Goethe nichts anzu-

fangen, mit jener späteren Religion Indiens also, der dann erst Schopenhauer eine europäische Wiedergeburt bereitete. Diese Religion verkundet das Leben als ein Leid und als ein Leid noch über den Tod hinaus. Denn die Wanderung der Seele bewirkt eine immer neue Wiedergeburt und also eine immer neue Hineingerissenheit in den unentrinnbaren Zusammenhang, den Strom und das Netz der Welt, und einen immer wieder notwendig werdenden Tod. Aus diesem Kreislauf eines ewig sterbenden, auflebenden und wieder sterbenden Lebens gibt es nur eine Erlösung: die Erkenntnis von dem Grund des Leides: daß diese Welt der Vielheit und Bewegung nur ein Schleier sei, der um den Geist geworfen ist, und daß nur der Wille zum Leben in der Form des Ich den Wahn und die Verstrickung zeugt. Die Wahrheit ist, daß hinter den tauschenden Formen von Raum und Zeit und jenseits allen Lebens, aller Vielheit und Bewegung, das Nirwana ist. Der Weg zur Erlösung aber, den der erkennende Geist betritt, ist die Askese, die Totung des Willens zum Leben, die Auslöschung des Ichbewußtseins, die Zerreißung des Schleiers und die Versenkung ins Nirwana. Wer dies vermag, der ist von Leben und Tod, von der ewigen Wiedergeburt, vom Leide der Welt erlost.

Diese indische Verkündigung konnte auch in Goethes östlicher Zeit nicht sein Bekenntnis werden. Er konnte auch damals, ja gerade damals, da er in der Liebe gleichsam eine Wiedergeburt erlebte, das Leben und seine Wiedergeburt nicht als ein Leid empfinden. Die Vielheit der Farben, Formen und Gestalten dieser Welt entzückte ihn auch jetzt und konnte ihm nicht Wahn und Schleier dunkeln, und er, der sich beglückt am Sein erhielt und aller Schätze sich erfreute, mit denen sich das All geschmückt, vermochte den Gedanken des Nichtseins nicht zu fassen, geschweige denn zu lieben. Er blieb der Erde und dem Leben treu, nicht anders wie auch in jener Zeit, da er sich ganz zum Griechentum bekannte. So weit also hatte Goethe mit Indien nichts gemein, als er im Osten lebte. Nur eine indische Dichtung, wie die « Sakuntala » des Kalidasa entzückte ihn; ja, er versenkte sich jahrelang in deren Bewunderung, denn hier begegnete er einem ewig menschlichen Gehalt, den reinsten und allernatürlichsten Zuständen des Menschentums: weibliche Reinheit, schuldlose Nachgiebigkeit, Vergeßlichkeit des Mannes, mütterliche Abgesondertheit, Vater und Mutter durch den Sohn vereint.<sup>19</sup> Was ihn also an dieser Dichtung so berührte, war nicht ein spezifisch östliches Element, und es war kein Zuwachs an noch nicht erlebter Schönheit, und nicht Ergänzung und Bereiche-

rung seines griechischen Besitzes, sondern Begegnung mit verwandtem Geiste, Sprengung der griechischen Grenze nur in diesem Sinne, daß er sein Ideal nun nicht mehr nur in Griechenland verwirklicht fand, sondern als ein allweltliches Gut begrüßen durfte. Diese indische Dichtung sagte ihm, daß die eine, reine, menschliche Natur sich überall in Raum und Zeit zu offenbaren vermag. Ja, konnte nicht sein eigenes Gedicht « Der Gott und die Bajadere », das lange vor seiner ostlichen Zeit entstanden war, ihm diese selbe Wahrheit sagen, indem sich hier eine indische Legende so zwanglos und natürlich mit dem Gehalt der klassisch-christlichen Humanität fullbar erwies. Sonst aber war es nicht Indien, nicht das der Veden und nicht das des Buddhismus, wohin es Goethe zog. Der Osten, in den er sich damals versenkte, war Persien, war die Dichtung des persischen Sangers Hafis. Er konnte in ihm nicht jene Mystik entdecken, die man in ihm finden wollte.

Sie haben dich, heiliger Hafis,  
Die mystische Zunge genannt,  
Und haben, die Wortgelehrten,  
Den Wert des Worts nicht erkannt.

Mystisch heißest du ihnen,  
Weil sie Narrisches bei dir denken,  
Und ihren unlautern Wein  
In deinem Namen verschenken.

Du aber bist mystisch rein,  
Weil sie dich nicht verstehn,  
Der du, ohne fromm zu sein, selig bist !  
Das wollen sie dir nicht zugestehn.

Zu der Religion Persiens, der alten des Zarathustra und der jüngeren des Islam, welche die Religion von Hafis war, konnte sich Goethe bekennen.

Man darf, wenn man die Religion Zarathustras begreifen will, natürlich nicht an Nietzsche denken. Was dieser Zarathustra in den Mund legte, war der abendlandischste Gedanke, der überhaupt zu denken ist: der Gedanke des Übermenschen und des Willens zur Macht. Zarathustras Evangelium aber ist in Wahrheit morgendlich und ostlich und verkündigt ja auch nichts anderes als die Heiligkeit des morgendlich im Osten aufgehenden Lichtes. Diese Religion des Lichtes aber wird lebendiges Wort, Zendavesta, und Weisung der notwendigen Bahn. So wurde Zarathustra der Stifter einer Religion und auch der



Geber des Gesetzes. Wenn das Licht die Gute und die Reinheit ist, die Kraft, die Leben zeugt und fruchtbar macht, so heißt auch das Gesetz: die Reinigung des Leibes wie des Geistes, die Verlebendigung und Fruchtbarmachung toter Elemente, die Wirksamkeit, die gleich dem Lichte alle Finsternis verscheucht, der Kampf gegen das Dunkel. Ein jeder wirke so in seinem Kreise und sei auf solche Art ein Diener des Sonnenlichtes. Zarathustras Verkündigung ist Aufklärung, aber Aufklärung in einem ganz uneuropäischen Sinne. Denn sie gründet sich nicht auf das Licht des menschlichen Verstandes, sondern auf das Gotteslicht und ist ja wirklich Religion und Kult.

Goethe war mit Bewunderung darüber erfüllt, daß die fatale Nähe des indischen Gotzendienstes auf diese Religion Zarathustras nicht zu wirken vermochte, sondern sich in Persien die Tempel des reinen Feuers erhielten. Er hat sich in dem großen Gedicht des « West-östlichen Divan », « Vermächtnis des altpersischen Glaubens », und nicht nur hier, zu dieser Religion des Sonnenlichtes freudig bekannt. Er betete das Licht der Sonne an und meinte auch, man solle jedes neugeborene Kind der aufgehenden Sonne entgegen nach Osten halten. Denn das östliche Licht, so empfand auch er, ist die Reinheit und die Klarheit. Da es aber nur dort zu wirken und zu fördern vermag, wo es würdig empfangen wird, wo also das Leben selbst in Reinheit und Klarheit sonnenhaft gelebt wird, darum ist die Religion des Lichtes auch für ihn die Lehre von dem Weg, der not tut: Reinigung und Klarung. Dies muß schon bei den Elementen selbst beginnen. Das Wasser ist in Kanälen rein und klar zu halten. Die Bäume sind in Reihen zu pflanzen, weil die Sonne nur Geordnetes gedeihen läßt. Der Geist aber bilde sich reine und klare Begriffe von allen Dingen der Welt. Das war ja wirklich Goethes eigene und tägliche Bestrebung: sein Leben rein und klar zu halten, sich reine und klare Begriffe zu bilden und wie das leibliche so auch das geistige Auge von allen Trugbildern und trübenden, verschleiernnden Hüllen zu befreien. Er kämpfte immer gegen Wahn und Dunkel und war in diesem Sinn ein Jünger Zarathustras. Das Vermächtnis des altpersischen Glaubens, das sich ganz eng an das lebendige Wort Zarathustras anschließt, ist auch als seine eigene Botschaft anzusprechen. Auch er war ein Aufklärer, aber nicht im Sinne des rationalistischen Westens, des 18. Jahrhunderts, sondern im Sinne der östlichen Lichtreligion, und er wies mit seiner Botschaft der Reinheit, Ordnung und Klarheit, weil sie aus solch religiösem Erlebnis kam und eine religiöse Botschaft

war, dem Geiste des Abendlandes einen Weg, der ihn über die europäische Grenze und über die westliche Aufklärung hinausführen sollte. Diese Botschaft heilte auch einen Ruß, einen Bruch, wie er sich in dem tragischen Roman «Die Wahlverwandtschaften» aufgetan hatte und dem immer nach Einheit verlangenden Geiste Goethes gefährlich zu werden drohte. den Bruch zwischen Naturgesetz und Sittengesetz. Die östliche Religion verkündigte das Gesetz der Natur auch als das des Menschen und wies ihm damit Weg und Bahn. Ja, auch die Einheit von Wissenschaft und religiöser wie dichterischer Verkündigung, die im Abendland ganz auseinandergegangen war, stellte sich in Goethes östlicher Zeit so sichtbar wieder her.

Aber auch die spätere Religion Mahommeds, der Islam, die Religion seines Lieblingsdichters Hafis, fand in Goethe einen eigenartigen Bekenner. Islam heißt in wortlicher Übersetzung «Ergebung». Es war das Wort, auf das Goethe durch all seine Betrachtungen als zu dem höchsten Gesetz geleitet wurde. Der Grundgedanke der mohammedanischen Religion, die Prädestination: daß es ein Schicksal gibt, welches der Wille Gottes ist, daß alles, was dem Menschen geschieht, von diesem ewigen Willen vorherbestimmt ist, und daß Religion die Ergabung in ihn bedeutet, bewegte Goethe tief, und daß alle Betrachtung, die jeder, «der im Orient hauset», anstellen muß, dazu führt, «unbedingte Ergabung als höchstes politisch-sittlich-religiöses Gesetz anzusprechen», traf ihn im Zentrum seines eigenen Menschentums. Wir alle, so sagte er einmal, müssen uns zum Islam bekennen, und als Ottilie von Pogwisch in Todesgefahr schwebte, da hielt er sich einzig an den Islam. Gewiß war Goethe damals, als er sich nach Osten wendete, nicht mehr der Titan, für den diese östliche Botschaft der Ergabung Heilung von Hybris und Vermessenheit hätte bringen können. Spinoza, der trotz seiner abendlandischen Bildung ja doch seine orientalische Geistigkeit niemals verleugnen konnte, und dessen Idee, daß Gott mit der ewigen Notwendigkeit identisch sei, sich mit der östlichen Idee berührte, hatte ihn geheilt. So war er durch Spinoza für den Islam vorbereitet worden, und jene Friedensluft, die ihn von Spinoza her angeweht und ihm die Ruhe und Stille der Seele geschenkt hatte, wehte ihn wieder von Osten her an. Aber war nicht auch in seinem klassisch-europäischen Menschentum und Dichtertum etwas, das von Osten her nach Aufschmelzung verlangte?

Jetzt endlich kann genauer gesagt werden, was in Goethes west-östlicher Zeit gegenüber seiner griechischen Periode so neu war, und

worin sich die Gedichte des « West-östlichen Divan » von den antikisierenden Dichtungen unterscheiden. Es ist zunächst das Allgefühl, aus dem sie dringen und von welchem sie durchdrungen sind, ein Trieb nach Öffnung, Hingebung und Verloschung, wie ihn Goethe in den neunziger Jahren und zu Beginn des neuen Jahrhunderts nicht empfunden und gesungen hatte. Er war damals ganz auf die Schließung seiner Form, die Vollendung seiner Persönlichkeit, die Bildung seines Lebens und Dichtens zur Gestalt gerichtet. Jetzt aber folgte dem Einatmen gleichsam das große Ausatmen. Man zitiert wohl gern aus dem « West-östlichen Divan » den Vers « Höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit », als ob Goethe mit diesem Verse damals seine eigene Meinung hatte ausdrücken wollen. Nichts aber kann irreführender und falscher sein. Ja, es ist ein Mißverständnis ohne gleichen. Denn das Gedicht, das diesen Vers enthält, lehnt seinen Inhalt ja entschieden ab.

Volk und Knecht und Überwinder  
Sie gestehn, zu jeder Zeit:  
Höchstes Glück der Erdenkinder  
Sei nur die Persönlichkeit.

Jedes Leben sei zu führen,  
Wenn man sich nicht selbst vermißt;  
Alles könne man verlieren,  
Wenn man bleibe was man ist.

Goethe aber identifiziert sich ja nicht mit Volk und Knecht und Überwinder. Seine eigene Stimme spricht vielmehr aus dem Munde Hatems, der auf diese vulgare oder tyrannische Meinung so erwidert:

Kann wohl sein ! so wird gemeinet;  
Doch ich bin auf andrer Spur:  
Alles Erdenglück vereinet  
Find' ich in Suleika nur.

Das europäische Ideal der in sich selber seligen und abgeschlossenen Persönlichkeit ist hiermit also östlicher Öffnung und Verschwendung seiner selbst gewichen. Die Liebe ist im « West-östlichen Divan » anders als die in den « Römischen Elegien », wo sie, dem griechisch-antiken Eros ähnlich, Genuß des schönen Leibes war, eine Liebe, die ihn selbst, sein Schönheitsgefühl bildete und veredelte, eine genießende,

in sich ziehende, erobernde und gewinnende Liebe. Im « West-östlichen Divan » nähert sie sich östlichem Charakter, wird Hingebung, Öffnung und Opferung der Persönlichkeit, selige Sehnsucht, sich auszuloschen. Der Dichter will nicht bleiben, was er ist, sondern sich verwandeln. Das Gedicht « Wiederfinden » preist die Liebe als Rückgabe des schönsten Lebens, das vom All empfangen wurde, an das All zurück. Östlichen Geistes ist ein Liebesgedicht, das die Geliebte in allen Formen dieser Welt erkennt, ein Liebespantheismus gleichsam. Aber auch dort, wo die Liebe nicht diese Allbedeutung gewinnt, nicht Allgefühl und Verwandlungsseligkeit ist, wo sie leichter, anmutiger, spielender erscheint, zeigt sie doch Spuren einer Liebestrunkenheit, eine Selbstvergessenheit, wie die « Römischen Elegien » sie nicht besitzen, und auch die Wein- und Trinklieder des « Divan » bringen, wenn sie auch gewiß gemäßigt und in östlicher Weise betrachtend sind, Tone, die in Goethes klassizistischer Zeit nicht zu hören waren. Auch Goethes Idee von der dichterischen Form ist demgemäß eine andere geworden. Jetzt stellt er dem griechischen « Gebilde » das östliche « Lied » entgegen und bekennt sich zu ihm.

Mag der Grieche seinen Ton  
Zu Gestalten drücken,  
An der eignen Hande Sohn  
Steigern sein Entzücken;

Aber uns ist wonnereich  
In den Euphrat greifen,  
Und im fluß'gen Element  
Hin und wider schweifen.

Loscht' ich so der Seele Brand,  
Lied es wird erschallen;  
Schöpft des Dichters reine Hand,  
Wasser wird sich ballen.

Jetzt rühmt Goethe, der bisher die Abgeschlossenheit als dasjenige Moment gefordert hatte, durch welches die Kunst sich über das Leben erhöht, die Grenzenlosigkeit des Hafisischen Gesanges.

Unbegrenzt.

Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,  
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.

Dein Lied ist drehend wie das Sterngewolbe,  
Anfang und Ende immerfort dasselbe,  
Und was die Mitte bringt ist offenbar  
Das was zu Ende bleibt und anfangs war.

Die ostliche Verknüpfung der entferntesten, sich scheinbar fremdesten und sogar sich widersprechenden Dinge durch Bilder, Tropen und Vergleiche, die der Geist des Ostens vornahm, um auf diesem poetischen Wege der Alleinheit Ausdruck zu geben, reizte Goethe, der bisher die reinliche und klare Sonderung aller sich fremden Elemente geübt hatte, jetzt zur Nachbildung, und die äußere Form ostlicher Verschmelzung, innerer Reimung gleichsam, der Reim als wesentlich gestaltendes Kunstprinzip wird nun von ihm, der dem antiken, messenden und sondernden Rhythmus gehuldigt hatte, in seiner Wesensart als Ausdruck der Liebe erkannt und in einem neuen Sinne verwendet.

Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden,  
Er sprach entzückt aus reiner Seele Drang;  
Dilaram schnell, die Freundin seiner Stunden,  
Erwiderte mit gleichem Wort und Klang.

Und so, Geliebte, warst du mir beschieden  
Des Reims zu finden holden Lustgebrauch,  
Daß auch Behramgur ich, den Sassaniden,  
Nicht mehr beneiden darf: mir ward es auch

Hast mir dies Buch geweckt, du hast's gegeben;  
Denn was ich froh, aus vollem Herzen sprach,  
Das klang zurück aus deinem holden Leben,  
Wie Blick dem Blick, so Reim dem Reime nach.

Nun tón' es fort zu dir, auch aus der Ferne  
Das Wort erreicht, und schwände Ton und Schall,  
Ist's nicht der Mantel noch gesäter Sterne?  
Ist's nicht der Liebe hochverklärtes All?

Man vergleiche hiermit auch das Gedicht « Nachbildung », das ebenfalls dem Reim eine bei Goethe neue, sinnvolle Bedeutung gibt, und denke auch daran, wie später im zweiten Teil des Faust diese ostliche Anregung ihre Frucht trägt, als sich die erwachende Liebe Helenas zu Faust im Übergang von der antik gemessenen Form zum Reime ausdrückt. Im « Divan » selbst findet sich aber schon ein kleines Gedicht, das dem Gegensatz der antiken und der ostlichen Form gewidmet ist und eine Huldigung an die neue Form bedeutet.

Zugemess'ne Rhythmen reizen freilich,  
 Das Talent erfreut sich wohl darin;  
 Doch wie schnelle widern sie abscheulich,  
 Hohle Masken ohne Blut und Sinn;  
 Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,  
 Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,  
 Jener toten Form ein Ende macht.

Ein neues Element ist endlich die « symbolische Abschwefung, deren man sich in den Feldern des Orients kaum enthalten kann ». Während Goethe bisher seinem griechischen Ideale folgend unter dem dichterischen Symbol die vollige Einheit von Idee und Erscheinung, Urphanomen und Gestalt verstanden hatte, ließ er sich nun vom Geiste des Ostens leiten, was sich den Sinnen darbietet, als eine Vermummung anzusehen, wohinter ein höheres, geistiges Leben sich versteckt, um uns anzuziehen und in edlere Regionen aufzulocken. In der Ankündigung zum « Buch Suleika » hat Goethe selbst darauf aufmerksam gemacht, daß sich hier manchmal eine geistige Bedeutung aufdringt und der Schleier irdischer Liebe höhere Verhältnisse zu verhüllen scheint. Auch hier tut sich der Weg zum Ende des zweiten Teiles Faust auf, wo alles Vergängliche nur noch ein Gleichnis ist.

Ein Beispiel aus dem « Buch Suleika »:

#### Gingo biloba

Dieses Baums Blatt, der von Osten  
 Meinem Garten anvertraut,  
 Gibt geheimen Sinn zu kosten,  
 Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen,  
 Das sich in sich selbst getrennt?  
 Sind es zwei, die sich erlesen,  
 Daß man sie als Eines kennt?

Solche Frage zu erwidern  
 Fand ich wohl den rechten Sinn;  
 Fühlst du nicht an meinen Liedern,  
 Daß ich eins und doppelt bin?

Das Wesen ostlichen Geistes ist im « Divan » unverkennbar. Warum aber nannte ihn Goethe west-östlich? Es scheint einen mehrfachen Sinn zu haben. Er wollte Osten und Westen verbinden, er, der

immer einen, binden, versöhnen, Harmonien tonen wollte. Das eine, untrennbare, allgemein-menschliche Urphänomen sollte sich im Westen wie im Osten offenbaren. Der wirklich historisch-realen Beziehung, welche die « rollende Zeit » zwischen Ost und West herstellte, gerecht zu werden, war wohl das dritte Motiv.

Wer sich selbst und andre kennt,  
Wird auch hier erkennen:  
Orient und Okzident  
Sind nicht mehr zu trennen.  
Sinnig zwischen beiden Welten  
Sich zu wiegen lass' ich gelten;  
Also zwischen Ost und Westen  
Sich bewegen, sei's zum Besten !

Goethes Absicht war, auf heitere Weise den Westen und Osten, Vergangenheit und Gegenwart, Persisch und Deutsch zu verknüpfen und beiderseitige Sitten und Denkart einander übergreifen zu lassen. Er wünschte nur als ein Reisender angesehen zu werden, dem es zum Lobe gereicht, wenn er sich der fremden Landesart mit Neigung bequemt, den Sprachgebrauch sich anzueignen trachtet, Gesinnungen zu teilen, Sitten aufzunehmen versteht. Man entschuldigt ihn, wenn er immer noch an einem eigenen Akzent, an einer unbezwinglichen Unbiegsamkeit seiner Landsmannschaft als Fremdling kenntlich bleibt. Es ist denn auch wirklich so, daß Goethe auch im östlichen Kostüm seine europäische Persönlichkeit durchaus nicht verleugnete, sich vielmehr offen zu ihr bekannte. Er scheute sich auch nicht, griechische und christliche Gottheiten in den Gedichten des « Divan » anzurufen, so wie er sich auch der westlichen wie der östlichen Formen bediente. Freie Rhythmen, Knittelverse und andere deutsche Formen stehen neben den östlichen, wobei es besonders bemerkenswert ist, daß offenbar die neue Jugend, die Goethe damals erlebte, jene deutschen Formen wieder heraufbrachte, denen er im Sturm und Drang gehuldigt, dann aber in seiner klassizistischen Zeit entsagt hatte. Ja, auch die Huris sprechen gelegentlich in Knittelversen. Auch wenn man das echte Ghazal des Ostens mit Goetheschen Nachbildungen vergleicht, wird es ganz augenfällig, in welchem Maße er sich doch selbst zu behaupten wußte. Das persische Ghazal ist wohl der reinste und sprechendste Ausdruck in der Form, den sich der orientalische Geist geschaffen hat. Es ist jener Geist, der auch den Gedanken der Seelenwanderung faßte.

Denn wie eine Seele, so wandert hier ein dichterisches Motiv, das erste Distichon, durch immer neue Verwandlungen hindurch, nimmt immer neue Formen der Erscheinung an, um immer wieder auf den einen Anfang, das Gesetz des Antritts, auf den immer gleichen Reim zurückzukehren. Diese dichterische Bahn ist an sich eine unendliche, weil sie niemals zu schließen braucht, da die Seele des Gedichtes immer neue Verwandlungen erleiden, in immer neue Bilder und Vergleiche eingehen kann. Sie ist eine ungegliederte und eine, weil der immer wiederkehrende Reim alle Teile und Sonderungen überströmt und verbindet. Sie ist nach dem Gesetz des Antritts schicksalhaft bestimmt und kann das Strombett dieses ersten Reimes nie verlassen. Hier geschieht gleichsam die Gestaltwerdung der Einheit und Unendlichkeit. Ein Goethesches Ghasel aber, wie jenes berühmte Gedicht « In tausend Formen magst du dich verstecken » gliedert den unendlichen Strom in gleichmäßig wiederkehrende Strophen und bringt in die fließende Bewegung des Ostens eine feste Architektur hinein. Es verläßt mit den letzten Strophen das Bett des einen, reichen Reimes und ist auch im Gehalt gegliedert und geschlossen. Auch die unendliche Haufung der Bilder und Vergleiche, der tropische Ausdruck der orientalischen Gedichte erscheint in Goethes « Divan » sehr gemäßigt, und die Bilder Goethes halten sich doch immer in den Grenzen der europäischen Einbildungskraft, auch wo sie der östlichen Welt entnommen sind. Die « symbolische Abschweifung » ist im Vergleich mit der des Hafis nicht nur seltener, sondern auch klarer und durchsichtiger. Wenn man eines der schönsten Gedichte des « Divan » « Selige Sehnsucht » mit seiner Quelle, einem Gedicht von Hafis, vergleicht, wird der Unterschied des östlichen und westlichen Geistes deutlich werden. Aus dem Hafisischen Gedicht in Hammers Übersetzung:

Wie die Kerze brennt die Seele  
 Hell an Liebesflammen  
 Und mit reinem Sinne hab' ich  
 Meinen Leib geopfert.  
 Bis du nicht wie Schmetterlinge  
 Aus Begier verbrennest,  
 Kannst du nimmer Rettung finden  
 Von dem Gram der Liebe.

Du hast in des Flatterhaften  
 Seele Glut geworfen,  
 Ob sie gleich längst aus Begierde



Dich zu schauen tanzte.  
Sieh', der Chymiker der Liebe  
Wird den Staub des Körpers,  
Wenn er noch so bleiern ware,  
Doch in Gold verwandeln.  
O Hafis ! kennt wohl der Pobel  
Großer Perlen Zahlwert ?  
Gib die kostlichen Juwelen  
Nur den Eingeweihten.

Goethes « Selige Sehnsucht »

Sagt es niemand, nur den Weisen,  
Weil die Menge gleich verhöhnet,  
Das Lebend'ge will ich preisen  
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnachte Khlung,  
Die dich zeugte, wo du zeugtest,  
Überfallt dich fremde Fuhlung  
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfassen  
In der Finsternis Beschattung,  
Und dich reißet neu Verlangen  
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,  
Kommst geflogen und gebannt,  
Und zuletzt, des Lichts begierig,  
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und werde !  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde.

Das Gedicht des Hafis ist von jener ostlichen Mystik erfüllt, die mit dem Opfer seines Ich auf das vollige Aufgehen und Verschwinden im Einen und Unendlichen zielt. Goethe aber bringt in seinem Gedichte diesen ostlichen Geist, der sich jenseits von Raum und Zeit verlieren mochte, auf die Erde zurück, und das « Selbstopfer » (so hieß ein früherer Titel des Gedichtes) bedeutet für ihn die irdische Verwandlung, die jedes Wesen durchmachen muß, um sich am Leben zu erhalten

oder vielmehr sein Leben zu erneuern. Es ist die Goethesche Idee der Metamorphose, in der das Geheimnis des Lebens besteht. Goethe stellte im « West-östlichen Divan » wohl der Bewahrung der Persönlichkeit die sich verschwendende Liebe entgegen. Aber die selige Sehnsucht des Lebendigen nach dem Flammentod ist ja doch gerade die Sehnsucht nach einem ewig neuen Werden, nach einer immer neuen Auferstehung der Persönlichkeit aus dem Feuer, nach einer ewigen Dauer seiner Form durch ihre stetige Wandlung.

Die Hingebung Goethes an den Osten ist selber gleichsam als eine selige Sehnsucht zu verstehen, durch dieses Opfer seiner selbst verwandelt, gereinigt, verjüngt, wiedergeboren aus dem Osten als europäischer Mensch zu erstehen. Die Übersteigerung des einseitig abendlandischen Griechentums, der klassischen Form, hatte die Gefahr der Erstarrung gebracht. Der europäische Personlichkeitskult drohte die Religion der Allverbundenheit, das Abhängigkeitsgefühl, die Ergebung zu vernichten. Diese Gefahren wurden durch den Osten gebannt. Als dieser aber seine offnende Sendung für Goethe erfüllt hatte, konnte er wieder in den europäischen Raum zurückkehren. Er war westöstlich geworden. Das östliche Allgefühl verhinderte es, daß sich das « wahre, echte, unentbehrliche Selbstgefühl » des Europaers in Dünkel und Hybris verlor, so wie das westliche Personlichkeitsgefühl es verhinderte, daß Goethe sich an ein formloses All, eine gestaltlose Unendlichkeit verlor. Jene Religion der Ehrfurcht vor sich selbst, die in den Wanderjahren verkündigt wird, war die Frucht Goethescher Westöstlichkeit. Diese Religion der Ehrfurcht vor sich selbst war wohl die höchste Verklärung, die der abendlandische Mensch sich selbst geben konnte. Denn alle abendlandische Kultur ist auf dem Selbstgefühl des Menschen aufgebaut, und jede europäische Renaissance war immer eine Wiedergeburt des menschlichen Selbstgefühls. Aber in Goethes Religion der Ehrfurcht vor sich selbst schwingt eben etwas mit, das weiter und tiefer ist. Die westliche Selbstbehauptung hat östliche Weihe empfangen und ist humane Religion geworden. Goethes Selbstvollendung, seine Arbeit an dem eigenen Marmor, war nicht Selbstsucht, sondern entsagender Dienst an jener ewigen Macht, die er im Menschen wirksam fühlte, und die ihn zu immer höherer Bildung auflockt. Goethe tauchte sich tief in das All- und Einheitserlebnis des Ostens. Aber es war nur wie ein Bad der Reinigung, aus dem er neugeboren wieder selbst erstand. Der morgenlandische Geist erfuhr in ihm eine abendländische Verwandlung. Der abendländische

Geist in ihm empfing den Segen morgendlicher Erneuerung. Es ist alles in Goethe westlich und alles doch auch anders, weil es aus einer anderen Mitte kommt. Er ist wie das Urbild, das Beispiel europäischer Geistigkeit, ihre reinste Form. Aber er konnte sich nur deshalb so unentstellt und unentweiht erhalten, weil er dem Osten offen blieb, ob es nun die Bibel oder Spinoza oder Persien und der Islam war. Er war der letzte Abendlander, der sich so im Osten verjungen und doch auch behaupten konnte. Schopenhauers ostliches Evangelium war eine Verneinung europäischer Kultur. Goethe war ein viel zu vornehmer, sich selbst bejahender Mensch, als daß er den europäischen Geist so an den Osten hatte verraten können. Er ist das schönste Beispiel dafür, wie man sich ganz in seiner Form behaupten und doch ganz offen bleiben kann, ja gerade durch die Öffnung und Verwandlung sich behaupten kann. Als er 1827 einige seiner «Divan»-Lieder hatte singen hören, erklärte er Eckermann gegenüber, er habe an diesem Abend die Bemerkung gemacht, daß die Lieder des «Divan» gar kein Verhältnis mehr zu ihm hatten. Was darin orientalisches sei, habe aufgehört in ihm fortzuleben. Es sei wie eine abgestreifte Schlangenhaut am Wege liegen geblieben.

Der Osten hatte seine Sendung erfüllt.

Als dann, wie späte Nachklänge des «Divan», noch im Jahre 1827, Übersetzungen Goethes aus chinesischer Lyrik und Gedichte, die auf Anregungen durch sie zurückzuführen sind, erschienen, da zeigt es sich, daß ihm chinesische Dichtung mehr die Bestätigung für seine Erkenntnis brachte, es gebe in der Dichtung der Völker und Zeiten einen allgemein und ewig menschlichen Gehalt, als daß er hier von spezifisch ostlichem Geiste angeweht worden wäre. In einem Gespräch mit Eckermann vom 31. Januar 1827 erklärte Goethe denn auch, daß die chinesischen Romane nicht so fremdartig aussehen, als man glauben sollte. Die Menschen denken, handeln und empfinden fast ebenso wie wir, und man fühlt sich sehr bald als ihres Gleichen, nur daß bei ihnen alles klarer, reinlicher, sittlicher, schicklicher zugeht. Es ist alles verständig und bürgerlich in ihnen, so daß sie darin viel Ähnlichkeit mit «Hermann und Dorothea» besitzen.

Auch die chinesische Lyrik, die er aus den englischen Übersetzungen von Thoms, in seinem «Chinese Courtship» (1824) kennen lernte, sagte ihm, daß es sich in diesem merkwürdigen Reiche noch immer leben, lieben und dichten lasse. Goethes Übersetzungen aus den «Gedichten hundert schöner Frauen», mit denen er in «Kunst und Alter-

tum » unter dem Titel « Chinesisches » bekannt machte, zeigen denn auch deutlich, wie er gegenüber den englischen Übersetzungen alle noch fremdartig anmutenden Elemente der Originale so verwandelte, daß es Gedichte von allgemeinem oder Goetheschem Geiste wurden, und wie viel mehr noch gilt das von den « Chinesisch-deutschen Tages- und Jahreszeiten », einer kleinen Folge von Gedichten (1827), die wohl von Motiven aus chinesischen Romanen und Gedichten angeregt wurden, aber durch ihren vollig Goetheschen Charakter offenbaren, wie Goethe der chinesischen Dichtung gegenüber weit mehr Verwandtschaft als Fremdheit empfand. Gewiß erinnert schon der Titel an den « West-östlichen Divan »: West-östlich: Chinesisch-deutsch. Aber es sind doch unvergleichbare Dinge. Denn wenn Goethe sich im « Divan » als ein im Osten reisender Europäer gab, der sich das östliche Kostüm anlegt, sich der fremden Art bequemt, wenn er auch als Fremdling kenntlich bleibt, so ist dies alles in den « Chinesisch-deutschen Tages- und Jahreszeiten » mit ganz verschwindenden Ausnahmen nicht mehr der Fall. Es sind Gedichte Goethescher Altersweisheit und Alterssprachkunst und zwar von allerhöchstem Rang. War doch die Eigenart, die er allenfalls in chinesischer Dichtung finden wollte. daß immer neben dem Menschen die Natur mitlebt, seit jeher auch die Art seiner eigenen Lyrik gewesen. Westöstlichkeit war nun also nicht mehr eine weltliterarische Synthese von West und Ost, sondern es handelte sich nun um die Offenbarung von Weltpoesie: daß Dichtung eine allgemeine Welt- und Volkergabe sei, ein menschliches Urphänomen, das wohl auch ein Band zwischen Völkern und Erdteilen darstellt, aber nicht durch die Verbindung verschiedener, sich fremder Elemente, sondern durch Hervorhebung dieses urphänomenalen Dichtertums und Menschentums, das Westen und Osten gemeinsam ist.

## *Die sozialisierende Macht Amerikas*

Zu den Mächten, die für Goethe noch im späten Alter eine Quelle der Verjüngung wurden, gehörte nachst dem Fernen Osten auch Amerika, und auch damit weitete sich der Raum der geistigen Vermittlung zwischen den Völkern, den Goethe durch die Weltliteratur entstehen und wachsen sah, über Europa hinaus zum Weltraum. War es aber wiederum eine neue Himmelsrichtung, in die sein Blick sich wendete, so war es gleichsam auch eine neue Zeitrichtung. Denn der Osten hatte ihn in ferne Vergangenheit versenkt. Nun aber wird er durch die neue Welt nicht nur auf die Gegenwart, die Zeitgenossenschaft gerichtet, sondern in die Zukunft hinaus. Amerika weckte in ihm prophetische Gesichte einer neuen, kommenden Welt. Wenn Goethe von den europäischen Literaturen einmal sagte, daß sie sich, um sich zu verjüngen und zu erfrischen, nicht an ein fertiges, vollendetes Volk wendeten, sondern an ein werdendes, noch im Streben und Streiten begriffenes, eben an die Literatur des deutschen Volkes, so wendete sich jetzt Europa an eine in viel wortlicherem Sinne neue und werdende Welt. Nicht daß Amerika erst durch Goethe in den deutschen Blickkreis gerückt wäre. Aber es war bis Goethe ein anderes Amerika: nämlich die Heimat der politischen Freiheit, der Verkündung der Menschenrechte, die ja der Französischen Revolution vorausgegangen war. Als deutsche Dichter, welche diese Revolution zuerst enthusiastisch begrüßt hatten, sich dann, als sie in die Schreckensherrschaft entartete, von ihr abwendeten, da richtete sich ihr hoffender Blick nach den Vereinigten Staaten, die nun in Dichtungen eines Klopstock etwa hymnisch gefeiert wurden.

Aber durch Goethe erst wurde Amerika zum Gegenbild des alt und mude gewordenen Europa, das unter der Last seiner kulturellen Traditionen leidet. Ein erstaunliches Phänomen! Goethe, der Inbegriff der europäischen Kultur, der in der Nachfolge der Antike ging und sich von allen großen Traditionen Europas hatte bilden lassen, nicht ein junger, nach Abenteuern begieriger Mensch, begrüßt die Neue Welt, die unbelastet von Vergangenheit, uranfänglich, geschichtslos, aber zukunftssträchtig neu beginnt. Im Grunde aber ist es nicht erstaunlich,

sondern gerade höchst charakteristisch für Goethe, der ja immer das Leben durch Verwandlung zu erhalten suchte, dessen Wahlspruch « Stirb und werde ! » lautete, der dadurch, nicht nur durch sein langes Leben, den Bogen über die Zeiten spannen konnte und aus dem 18. Jahrhundert über die Romantik hinweg bis in die moderne Zeit hinübertragte Jung in seiner Jugend, hatte er die Formen des alten Europa zerbrochen. Reif als Mann hatte er sie, von allen Kulturen gebildet, organisch fortgestaltet. Als alter Mann prophetisch, hielt er es nach seinem Wort der Mühe wert, « in solch wachsende Welt hinein zu sehen », und erkannte in ihr den zukunftsbestimmenden Geist. Er spürte, wie die klassizistische Tradition zu große Macht auch über ihn selbst gewann und ihn zur Erstarrung zu bringen drohte. Aber nicht nur die klassizistische Tradition war es, in der er die Gefahr erkannte. Es war vielleicht mehr noch der Vergangenheitskult, der Ruinenzauber, die Erinnerungswehmut der Romantik, worin Goethe ahnungsvoll einen Keim zum Niedergang Europas sah. Daß er das Heil Amerikas in seinem Mangel an klassischer Tradition erblickte, geht aus einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1819 hervor: « Nordamerikaner glücklich, keine Basalte zu haben. Keine Ahnen und keinen klassischen Boden. »<sup>20</sup> Aber sein berühmtes Gedicht « Den Vereinigten Staaten » (1827) stellt offenbar Amerika der europäischen Romantik entgegen.

Amerika, du hast es besser  
 Als unser Kontinent, das alte,  
 Hast keine verfallene Schlösser  
 Und keine Basalte.

Dich stört nicht im Innern,  
 Zu lebendiger Zeit,  
 Unnützes Erinnern  
 Und vergeblicher Streit.

Benutzt die Gegenwart mit Glück !  
 Und wenn nun eure Kinder dichten.  
 Bewahre sie ein gut Geschick  
 Vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten.

Ein Erdteil ohne Klassik und Romantik und darum auch ohne Streit !  
 Was konnte das für eine europäische Verjüngung bedeuten.  
 Es wäre aber falsch zu meinen, daß der alte Goethe ohne Übergang  
 und plötzlich so den Blick von Europa abgewendet hätte. Das war

durchaus nicht der Fall. Er trug gleichsam in jedem Augenblick seines Daseins bereits den Keim der Zukunft in sich, wodurch die Linie seines Lebens bei aller Verwandlung doch eben eine Linie blieb. Sein großer Bildungsroman «Wilhelm Meisters Lehrjahre» trägt diesen Keim schon in sich, der dann in den Wanderjahren zur Frucht heranreifen wird.

In den Lehrjahren wird also bereits angedeutet, daß aus dem alten «Turm», jener Geheimgesellschaft, die Wilhelm Meisters Bildungsweg lenkt, eine Weltorganisation werden solle, die sich in alle Teile der Welt ausbreiten, in die man aus jedem Teile der Welt eintreten kann. Jarno beschließt, nach Amerika auszuwandern, und fordert Wilhelm auf, mit ihm zu gehen. Zwar will dieser von Auswanderung noch nichts wissen, und Lothario kehrt aus Amerika, wo er nützlich und notwendig zu sein geglaubt hatte, in seine europäische Heimat zurück, um in seinem Hause, in seinem Baumgarten, mitten unter den Seinen zu sagen: «Hier oder nirgends ist Amerika.» Aber das in den Lehrjahren angetonte Motiv, der Gedanke der Auswanderung nach den Vereinigten Staaten und die bereits angedeutete Umwandlung des «Turms» in eine Weltsozietät bildet doch das Band, das den ersten Teil des Romans mit dem zweiten verbindet, in welchem die Verwirklichung geschieht, in welchem auch Wilhelm Meister die Auswanderung beschließt. Denn in der Alten Welt findet er nur Schlendrian, wo man das Neue immer auf die alte, das Wachsende nach starrer Weise behandelt. Die neue Weltorganisation, in der jedem Glied sein Platz zugewiesen werden soll, an dem er dem allgemeinen Wohl dienlich und nützlich sein kann, die eine neue Gesellschaft, einen neuen Staat heraufführen wird, kann nur auf neuem, jungfräulichem Boden beginnen, wie Amerika ihn bietet. Zwar ist auch in den Wanderjahren das Motiv der Rückwanderung wieder aufgenommen. Der «Oheim» kommt aus Amerika nach Europa, wo eine unschatzbare Kultur, seit mehreren tausend Jahren entsprungen, gewachsen, ausgebreitet, einen ganz andern Begriff davon gibt, wohin die Menschheit gelangen kann. Er wollte nicht in Amerika um Jahrhunderte verspätet den Orpheus und Lykurg spielen. Aber das soll doch nur heißen, daß in dem alten Europa eben Menschen aus der Neuen Welt notwendig sind, um für die Gestaltung einer neuen Gemeinschaftsordnung zu wirken. Sein Wahlspruch lautet: «Besitz und Gemeingut», und das will sagen, daß in der aufzubauenden Welt jeder Besitz, wenn er auch von der Gesellschaft heilig gehalten wird, einem Menschen nur gleichsam als Verwalter anvertraut ist, und er ihn zum allgemeinen Wohl zu nutzen

habe. Weit wichtiger aber ist in den Wanderjahren (und zwar in ihrer Fassung von 1827) das Motiv der Auswanderung.

Zwischen den Lehrjahren und den Wanderjahren liegt das gewaltige Studium, das Goethe der Neuen Welt, ihren geologischen, klimatischen, sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnissen widmete. Werke über Amerika, Karten, Reisebeschreibungen turmten sich um ihn, so daß die jungen Amerikaner, die ihn in Weimar besuchten, über seine genaue und ausführliche Kenntnis ihres Landes höchst erstaunt waren. Man kann nicht sagen, daß Goethes Welt- und Menschenbild sich durch die geistige Schau dieses zukunftsstrachtigen Erdteils völlig verwandelt habe. Schon in der Idee der harmonischen Bildung der Persönlichkeit, einer europäischen Idee, die Goethe in den Lehrjahren gestaltete, war auch die Forderung von nützlich-tätigem, dem Allgemeinwohl dienenden Menschentum enthalten. Dies aber hat sich unter dem Eindruck der neuen, auf solches Menschentum gegründeten Welt herausgehoben, und die Wanderjahre sind ganz dem Gedanken einer organisierten und gelenkten Weltgemeinschaft geweiht, in welcher der menschliche Wert nach der ihr nützlichen Tat gemessen wird. Es ist eine oft zu bemerkende und sehr organische Entwicklung, die von der Idee der in sich selbst geschlossenen Persönlichkeit zu der einer solchen Gemeinschaft führt. Aber auch organische Entwicklungen können von außen her gefordert werden. Schon im Urfaust hat der Erdgeist, den Goethe selbst den Tatengenius nennt, das Bild des Taters vor die Augen Fausts gestellt. Aber Faust begreift ihn damals noch nicht, weil er ihm noch nicht gleicht. Am Ende des zweiten Teils aber wird er ihm gleich, und das Ende seines irdischen Weges ist die zivilisatorische Tat im Dienst der menschlichen Gemeinschaft. Es ist wahrscheinlich, zum mindesten sehr möglich, daß dieses Ende Fausts, wie er dem Meere neues Land zur Siedlung für Millionen Menschen abgewinnt, Kanäle baut, Flotten ausrüstet, Sümpfe trocknet, Boden fruchtbar macht, unter dem Eindruck amerikanischen Pioniertums entstanden ist. Der alte Goethe war von dieser neuen, jungen Welt so fasziniert, daß er einem jungen Amerikaner, Cogswell, der ihn 1819 besuchte, einmal erklärte: Ware er zwanzig Jahre jünger, so segelte er nach Amerika.

Die jungen Amerikaner, die von der Harvard-Universität nach Deutschland kamen, um ihre Studien fortzusetzen, zu ergänzen oder zu vollenden, konnten Goethe auch einen Begriff davon geben, wie die Wissenschaften in Amerika aufzublühen begannen, und keine Sorge nötig war, daß die Kultur im geistigen Sinne jenseits des Ozeans ver-



schwinden werde. Unter diesen jungen Amerikanern, die ihn in Weimar oder Jena besuchten, befand sich der Altphilologe Everett, Ticknor, der spätere Verfasser der berühmten Literaturgeschichte Spaniens, der Mineraloge Cogswell, mit dem sich die innigste Beziehung herstellte; Bancroft, der zukünftige Historiker der Vereinigten Staaten; Calvert, der Goethe von dem amerikanischen Wahlsystem unterrichten konnte; Brisbane, mit dem sich eine geistreiche Unterhaltung über die neue, französische Philosophie entwickelte. Von amerikanischer Dichtung konnte damals freilich noch nicht viel die Rede sein. Mit Everett und Ticknor sprach Goethe über Byron. Aber er sprach auch über die Zukunft der amerikanischen Literatur, und die Romane Coopers beschäftigten ihn in den Jahren 1826—1829 intensiv. Auch schlug er öffentlich in «Kunst und Altertum» 1827 eine Bearbeitung von Ludwig Galls «Auswanderung nach den Vereinigten Staaten» vor, dessen Bearbeiter den Stolz haben mußte, mit Cooper zu wetterfein. Goethe selbst empfand den Wunsch, etwas für Wissenschaft und Kunst in dieser Neuen Welt zu tun, und als er von Cogswell eine mineralogische Sammlung aus Amerika zugeschickt erhielt, beschloß er teils eigene, teils fremde Schriften, welche über dem Meere einiges Interesse haben konnten, der öffentlichen Bibliothek in Boston zu widmen. «Möge mir hierdurch das Vergnügen und der Vorteil werden, immer näher mit dem wundervollen Lande bekannt zu werden, welches die Augen aller Welt auf sich zieht, durch einen friedlichen, gesetzlichen Zustand, der ein Wachstum befördert, welchem keine Grenzen gesetzt sind.»<sup>21</sup> Goethe schickte wirklich 1819 dreißig eigene Werke an die Harvard-Universität mit diesem Widmungsbrief: «Die beifolgenden dichterischen und wissenschaftlichen Werke schenke ich der Bibliothek der Universität Cambridge in Neu-England als Zeichen meiner tiefen Teilnahme für ihren hohen wissenschaftlichen Charakter und für den erfolgreichen Eifer, den sie in einer so langen Reihe von Jahren für die Forderung gründlicher und anmutiger Bildung bewiesen hat. Mit der größten Hochachtung der Verfasser J. W. Goethe.»

DRITTER TEIL

GOETHE'S EUROPÄISCHE SENDUNG



## *Die Leiden des jungen Werther*

Wenn bisher dargestellt wurde, wie Goethe durch die europäischen Literaturen zu einem Europaer gebildet und durch den Osten und Amerika über sein Europaertum hinausgeführt wurde, und wie diese ihm zum Bewußtsein kommende Erfahrung zu einer wesentlichen Quelle seiner Weltliteraturidee werden mußte, so ist nun die Frage zu stellen, wie Goethe seinerseits auf die fremden Literaturen Einfluß gewann, und auch diese Erfahrung zur Bildung seiner Weltliteraturidee führte, indem sie dadurch zur letzten Reife und Vollendung gebracht wurde. Ja, wenn Goethe seit seinem « West-östlichen Divan » überhaupt noch entscheidende Befruchtungen von außen her, von fremden Literaturen und Kulturen empfangen hat, so geschahen sie im Erlebnis seiner Ausstrahlungen in die Welt, der Wirkungen, die er überall in Europa bemerken konnte, und dieses Erlebnis offenbarte sich ihm als ein ebensolcher Segen, wie das der vom Ausland her empfangenen Bildung. Indem er seine eigene Jugend in der europäischen Jugend auferstehen sah, fühlte er sich selbst verjüngt; indem er sie seine frühen Wege gehen sah, wurden ihm die eigenen Irrungen und Wirrungen klar. Indem er sich in ihrem Spiegel schaute, gelangte er zu tieferer Erkenntnis seiner selbst. Wenn er nach langen Widerständen und Hindernissen die Wirkung seiner geleisteten Arbeit hervortreten sah und bemerken konnte, daß die Zeitgenossen seine Hoffnungen in sich aufnahmen, sie verwirklichten und förderten, empfand er sich erst mit ihnen zusammen als ein ganzes und wahrhaft lebendiges Wesen. Er hatte bei allem, was er schuf, nicht an die Wirkung nach außen, sondern an die eigene Bildung gedacht. Nun aber, da die Wirkung ganz von selbst eintrat und sein Beispiel zu einem europäischen Vorbild wurde, bewegte es ihn nicht nur tief, sondern es wurde auch wiederum zu einer Bildungsmacht für ihn, der letzten und vollendenden. Es brachte auch seine Weltliteraturidee zur Reife. Wenn er im Jahre 1827 das Wort Weltliteratur prägte, so war das nur die Benennung für eine schon herangereifte Frucht, die im Erlebnis seiner von der Welt empfangenen Bildung und seiner auf die Welt ausstrahlenden Wirkung entstanden und also bereits

zur Wirklichkeit geworden war, bevor sie auf diesen Namen getauft wurde.

Man kann zusammenfassend sagen, daß sie durch das Erlebnis der europäischen Romantik zur Vollendung kam, und ihre wichtigsten Stadien auf dem Wege zur Vollendung, wenn man in diesem immer fließenden Strome der Entwicklung überhaupt bestimmte Momente herausheben kann, sind etwa durch die Namen Frau von Stael, Byron, Manzoni, Carlyle und durch die französische Zeitschrift « Le Globe » zu bestimmen. Daß er in all diesen Erscheinungen seine eigene Ahnenschaft erlebte, daß er huldigende Widmungen von den bedeutendsten Geistern des Auslandes empfing und Briefe mit ihnen wechselte, daß er zum Mitglied der europäischen Akademien ernannt wurde, daß er sich in alle Sprachen übersetzt sah, daß er persönlichen Besuch aus aller Welt empfing und Weimar wirklich zu einem Zentrum des geistigen Europa wurde, von dem aus « die Tore und Straßen nach allen Enden der Welt » gingen, daß er besonders bemerkte, wie der Streit der Klassiker und Romantiker sich von Deutschland aus über alle Literaturen ausdehnte und er selbst an der Erweckung der europäischen Romantik nicht unbeteiligt war, das alles geschah schon in den letzten Jahrzehnten vor dem Jahre 1827, in dem sich der Begriff der Weltliteratur zum Wort verdichtete.

Das gleiche Erlebnis brachte ihm freilich auch die Erkenntnis ein, daß seine Wirkung auf die europäischen Literaturen durchaus nicht nur ein Segen war und daß sein « Einfluß » auch zu einer gefährlichen « Influenz », in seinem Sinne, wurde. Es machte ihn an seiner Weltliteraturidee nicht irre. Denn er wußte wohl, daß auch die Irrwege und Abwege, die nun Europa nach seinem und dem deutschen Vorgang überhaupt zu gehen begann, schließlich doch zu einem guten Ende führen wurden, wie sie es bei ihm selbst getan hatten. « Es irrt der Mensch, solange er strebt ». Aber es beschattete doch die Freude an seiner europäischen Geltung. Es verdüsterte manchmal das Licht seiner Ausstrahlungen in die Welt. Besonders die welterschütternde Wirkung seines Werther konnte ihn nicht freuen, und er hat immer, wenn er davon sprach, versucht, die Verantwortung für die europäische Wertherkrankheit abzulehnen: sein Werther habe keineswegs dieses Fieber erregt, sondern nur das Übel aufgedeckt, das in der Jugend der ganzen Zeit verborgen war. Ein andermal stellt er es als ein allgemein menschliches Jugendphänomen überhaupt hin, das nicht dem Gange der Weltkultur angehort. Es ist freilich ganz unmöglich, eine klare

Grenze zwischen dem zu ziehen, was Goethe in die Zeit hineinwarf und was er als ihr Repräsentant nur zum Ausbruch brachte. Ein danischer Dichter, Rahbek, erklärte einmal, er wisse nicht, « ob er ein Schwarmer wurde, weil er immer ‚Werther‘ in der Tasche trug, oder ob er immer ‚Werther‘ bei sich hatte, weil er ein Schwarmer geworden war ». Jedenfalls konnte Goethe die Wirkung seines Werther nicht zu den Phänomenen rechnen, um derentwillen ihm eine Weltliteratur wünschenswert erschien. Es hatte ihn auch selbst nicht gefordert, was doch immer ein wesentlicher Gesichtspunkt für ihn war. In den « Venezianischen Epigrammen » von 1790 heißt es:

Hat mich Europa gelobt, was hat mir Europa gegeben ?  
Nichts ! Ich habe, wie schwer ! meine Gedichte bezahlt.  
Deutschland ahmte mich nach, und Frankreich mochte mich lesen  
England ! Freundlich empfindest du den zerrütteten Gast.  
Doch was fordert es mich, daß auch sogar der Chinese  
Malet, mit angstlicher Hand, Werthern und Lotten auf Glas ?

Als die erste Weltwirkung des Werther geschah, war Goethe selbst schon nicht mehr der « Werther »-Dichter, für den er in Europa galt, und wie es später in der Zeit der europäischen Romantik der Fall war, daß Goethe staunend sehen mußte, er werde überall in Europa als Romantiker gesehen, und die Werke seiner Jugend seien es, die an der Wiege der europäischen Romantik standen, er werde als « Antiklassiker » in Anspruch genommen, so mußte ihm schon damals in der Werther-Zeit Europas die Seltsamkeit seiner europäischen Situation aufgehen. Denn in dem Augenblick, da er den Werther vollendete, hatte er ihn auch schon überwunden. Damit, daß er in ihm die Leiden seiner Jugend bekannte und gestaltete, befreite er sich auch von ihnen, wie ja all seine Dichtung eine Art von Selbstbefreiung durch Bekenntnis und Gestaltung seiner Leiden war. Als er auf seiner Schweizer Reise 1779 in Genf zum erstenmal erfuhr, daß auch die Franzosen von seinem Werther bezaubert seien, versicherte er dagegen, wie er der Frau von Stein nach Weimar mitteilte, daß es ihm unerwartet sei, und als man ihn damals in Genf fragte, ob er nicht mehr dergleichen wie den Werther schreibe, antwortete er: « Gott möge mich behüten, daß ich nicht je wieder in den Fall komme einen zu schreiben und schreiben zu können. » Aber auch nach Italien, wo seine Heilung sich vollendete, verfolgte ihn der Schatten Werthers.

Goethe erhielt die erste italienische Übersetzung 1781 zugeschickt

(von Michael Salom), und es interessierte ihn damals, seine Gedanken und Empfindungen in der von ihm so sehr geliebten Sprache Italiens, in einer für ihn neuen und überraschenden Gestalt wieder zu erblicken, wenn er auch finden mußte, daß der glühende Ausdruck von Schmerz und Freude, die sich unaufhaltsam in sich selbst verzehren, ganz verschwunden war, und daß sein vielgeliebter Name Lotte sich in Annette verwandelt hatte. Aber er schrieb damals auch: « Was hat das Irrlicht für ein Aufsehen gemacht », und deutete eben doch damit an, daß ihm dies Aufsehen nicht gerade nach dem Herzen war, weil er eben selbst die geradezu epidemische Wertherkrankheit, die in Europa ausbrach, damals schon überwunden hatte. Als daher der Werther in Italien auf den Widerstand der katholischen Kirche stieß, und der Bischof von Mailand die erste Übersetzung einfach aufkaufte, um sie so aus der Welt zu schaffen, da verstand und billigte Goethe diese Maßnahme durchaus: es verdross ihn nicht, er freute sich vielmehr über den klugen Herrn, der sogleich einsah, daß der Werther für den Katholiken ein schlechtes Buch sei, und er mußte ihn loben, daß er sofort die wirksamsten Mittel ergriff, es ganz im Stillen wieder aus der Welt zu schaffen. Aber auch die katholische Kirche war auf die Dauer nicht imstande, das Eindringen Werthers in Italien zu verhindern, und bis Ende des Jahrhunderts waren bereits vier italienische Übersetzungen erschienen. Goethe selbst begegnete « den zurnenden Manen des unglücklichen Jünglings » in einem Drama, « Aristodemo », das ihm der italienische Dichter Monti in Rom vorlas. « Das ist nun ein Unglück », schreibt Goethe damals, « was mich bis nach Indien verfolgen würde. » Nach China hatte es ihn sicherlich verfolgt, wohin der Werther ja gedrungen war. Ein Engländer, der ihn in Neapel erkannte, sprach ihn mit den Worten an: Sie sind der Verfasser des Werther, und ein Malteser, der ihn in Palermo nicht erkannte und sich nach dem Verfasser des Werther bei ihm erkundigte, war höchst erstaunt, als Goethe sich zu erkennen gab. « Da muß sich viel verändert haben », rief der Italiener aus, und Goethe antwortete: « O ja, zwischen Weimar und Palermo habe ich manche Veränderung gehabt. »

Goethe mußte also gerade in Italien erkennen, daß er, der zum Dichter der « Iphigenie » geworden war, seine Wirkung und seinen Ruhm in der Welt jenem Werke seiner Jugend verdankte, das er selbst schon lange hinter sich gelassen hatte, und so ging es weiter. Noch im Jahre 1800, als er bereits der Dichter des homerischen Epos « Hermann und

Dorothea » und des « Wilhelm Meister » war, schrieb Frau von Stael in ihrem Buch « *De la Littérature considérée dans ses Rapports avec les Institutions sociales* », Werther sei das Buch par excellence, das die Deutschen besitzen und den Meisterwerken der andern Sprachen entgegenstellen können, ein Buch des Enthusiasmus, der Leidenschaft, der Auflehnung gegen die Gesellschaft, in dem der deutsche Nationalcharakter seinen bezeichnendsten Ausdruck erhalten habe.

Im Jahre 1802 erhielt Goethe von dem italienischen Dichter Ugo Foscolo den Roman « *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* » zugeschickt, begleitet von einem Brief « *Al Signore Goethe, illustre scrittore tedesco* », in dem Foscolo selbst bekannte, daß sein Werk dem Werther seinen Ursprung verdanke.

Als die Frau von Stael 1804 ihren denkwürdigen Besuch in Weimar machte, war Goethe wahrhaft indigniert darüber, daß sie immer noch an dem Gegensatz der deutschen und französischen Literatur festhalten wollte. Sie tat, so schrieb Goethe damals an Schiller, als wäre sie ins Land der Hyperboreer gekommen, deren kapitale alte Fichten und Eichen, deren Eisen und Bernstein sich noch so ganz wohl in Nutzen und Putz verwenden ließen. Sie wollte immer mit ihm über den Unterschied zwischen der deutschen und französischen Literatur sprechen, während er, der damals schon so tief von französischer Literatur gebildet und gerade damals damit beschäftigt war, das deutsche Theater mit Hilfe des französischen Klassizismus auf eine höhere Kunststufe zu heben, den Unterschied nicht mehr als einen gegenwärtig aktuellen anerkennen konnte. Er selbst wenigstens stand über den Nationen und fühlte sich als Europäer, für den die nationalen Geistesgrenzen nicht mehr existierten. Die Frau von Staël dagegen wollte ihn durchaus als Repräsentanten des spezifisch deutsch geprägten Geistes sehen. In einem Brief an ihren Vater schrieb sie damals über ihren Weimarer Besuch: Goethe verderbe ihr leider sehr das Werther-Ideal. Das sah man in Europa nicht, daß er sich längst bereits zum Klassiker, nach deutschem Maßstab wenigstens, gewandelt hatte. Frau von Stael hat es in ihrem Buch « *De L'Allemagne* » geradezu geleugnet, daß es eine deutsche Klassik gebe, so wie der große Kritiker der französischen Romantik, Sainte-Beuve, einmal erklärte, daß zu der Art einiger Literaturen das Wort Klassiker durchaus nicht klingen wolle. Wer werde zum Beispiel so leicht von deutschen Klassikern reden ! Ein Wort, das noch von Nietzsche mit Genugtuung verzeichnet wurde.



Aber ganz abgesehen davon, daß diese europäische Sicht der deutschen Literatur für die Erkenntnis ihres Wesens höchst aufschlußreich ist, und auch Goethe, der ja den Glauben hatte, daß die Distance es dem fremden Auge ermögliche, klarer als das eigene zu sehen, durch sie manch neuen Aufschluß über sich selbst erhalten konnte, ist bereits von der Werther-Krankheit, mit der das « mal du siècle » einsetzte, zu sagen, daß doch auch sie bereits zeigt, wie Fiebererscheinungen im geistigen Leben auch Symptome kommender Besserung, der Wandlung und Entwicklung sind, daß solche Krisen notwendig werden, um einen unhaltbar gewordenen Zustand der Welt zu ändern. Das wird auch bei den weiteren Ausstrahlungen Goethes, besonders des Faust, immer wieder ins Auge zu fassen sein. Man braucht dabei keineswegs nur an die Literatur zu denken. Es handelt sich um das gesamte Leben, und dies kann man besonders am Beispiel Napoleons bemerken.

Goethe war sehr überrascht, als er in seinem denkwürdigen Gespräch mit Napoleon erfuhr, wie gründlich dieser seinen Werther studiert und begriffen hatte. Man weiß, daß Napoleon den Werther siebenmal gelesen hat. Er las ihn in seiner frühen Jugend, in der er auch selber Romane und Novellen im Werther-Stil dichtete. Er las ihn am Fuß der ägyptischen Pyramiden und las ihn noch auf St. Helena. Der Werther war sein ständiger Begleiter. Was bedeutet dies aber? Wie kommt Napoleon zu Werther, der energischste Held zu dem gefühlsselligen Schwärmer, der aktivste Geist zu dem tatlosen Träumer? Goethe selbst hat sich dieses seltsame Phänomen so erklärt, daß Napoleons Neigung für den Werther ihren Grund in dessen Gegensatzlichkeit zu seiner eigener Natur gehabt hat. So wie Napoleon nur schwermütige und sanfte Musik liebte, so liebte er die schwermütigen und mondscheinhaften Klageheder des Ossian und Werther. Der Werther hatte demnach für Napoleon die Sendung gehabt, zu schmelzen, was zu fest in ihm gegossen war, und zu entspannen, was zu stark und hoch in ihm gespannt war. Er schenkte ihm die Wohltat der Losung, Dämpfung und Erweichung, deren gerade der heroisch gesteigerte Mensch bedarf. Aber es mag erlaubt sein, das Phänomen noch anders zu sehen. Napoleon selbst hat oft bemerkt, welche ungeheure Wirkung ein Gedicht auf eine empfängliche Seele auszuüben vermag. Er selbst besaß diese Empfänglichkeit. Seine Seele stand der Dichtung offen. Hat vielleicht der Werther durch seine Wirkung auf Napoleon eine wahrhaft welthistorische

Bedeutung bekommen und an der Gestaltung eines neuen Europa mitgewirkt? Diese Klage um die verlorene Natur, diese Anklage gegen die bestehende Gesellschaft, die einen Menschen mit angeborenem, freiem Natursinn zwingen will, sich in die beschränkenden Formen einer veralteten Welt zu fügen, dieses Schicksal eines Menschen, der, voll Tatendrang und ruhmbedürftig, als Bürger von staatlicher Wirksamkeit zurückgestoßen, nicht Raum für die Entfaltung seiner Kräfte findet, der all seine unverbrauchte Kraft nun in der Liebesleidenschaft entladet, und als auch hier ihm nicht Erfüllung wird, keine Möglichkeit des Lebens mehr besitzt: hat dies vielleicht in Napoleon jenen Weltschmerz geweckt, der zur Quelle großer Taten werden kann? Hat Werther ihm vielleicht die Augen geöffnet für die Unnatur, die Durftigkeit und Engheit des europäischen Raumes, in dem ein junger, lebendiger Mensch von Vorurteilen, Traditionen und Konventionen erstickt wurde? Nur daß der Schmerz, der Werther in den Tod treibt, Napoleon zur Tat getrieben hat, zur Wandlung dieser erstarrten Welt, zur Sprengung dieses engen Raumes, und daß der deutsche Dichtertraum ihn zur politischen Verwirklichung aufrief. Napoleon tadelte es oft an den Tragödien Racines, daß die Liebe in ihnen den ganzen Lebensinhalt des Menschen ausmache, was die kraftigeren Herzen, die mit der Revolution in die Welt gekommen sind, nicht mehr entflammen könne. Hat er vielleicht zum erstenmal im Werther und also schon vor der Revolution den tieferen Grund dafür entdeckt, warum die Liebe damals zum ganzen Inhalt und zum Schicksal eines Menschen werden konnte, darum nämlich, weil sie der Ersatz für die gehemmte und verdrängte Kraftentladung männlicher Energien sein mußte? Napoleon tadelte gewiß am Werther in jenem Gespräch mit Goethe, daß dieser das Motiv des gekrankten Ehrgeizes noch zu der unglücklichen Liebe gefügt habe, wo doch die Liebe allein den Selbstmord schon hinreichend motiviere. Aber vielleicht dunkte ihm Ehrgeiz, Ruhmbegier und Tatendrang zu groß und von allzu selbständigem Werte zu sein, um nur als ein verstärkendes und nebensächliches Motiv gebraucht zu werden. Mit einem Wort: der Werther gab vielleicht Napoleons dunklem und vitalem Tatendrang den höheren und idealen, dichterischen Schwung. Die Tat entzündete sich an der Idee. Sein revolutionärer Verwandlungstrieb fand einen tieferen Grund und stärkeren Sporn in einem allgemeinen Schmerze an der Welt. Es war ein Funke des faustischen Geistes, der aus dem Werther in Napoleon eindrang und dort zündete. Goethe selbst

hat diesen faustisch idealen Zug in Napoleon klar gesehen. Napoleon, so sagte er einmal, lebte in der Idee. Er wollte das Unbedingte und ging daran zugrunde. Sein Leben wurde auf diese Weise eine Tragodie, die ein Beispiel dafür gibt, wie gefährlich es sei, sich ins Absolute zu erheben und alles einer Idee zu opfern. Ja, Goethe nannte ihn, den Realisten, doch auch einen Schwärmer und Phantasten. Wenn Goethe in Byron, der so manche Ähnlichkeit mit Napoleon besitzt, seinen geistigen Sohn erkannte, weil er es war, der den faustischen Geist in ihm entzündet hatte, so hat Goethe vielleicht auch Napoleon gegenüber ein ähnliches Gefühl gehabt. Jedenfalls ist Euphorion im zweiten Teil des Faust, der Sohn von Faust und Helena, der sich ohne Maß und Grenze in die Luft wirft und sich im Drang nach kriegerischem Abenteuer zu Tode stürzt, nicht nur auf Byron, sondern auch auf Napoleon zu deuten.

Es war eine Franzosin, welche die positive und fordernde Seite des mit Werther und Faust in den europäischen Geist eindringenden Weltschmerzes und jener europäischen Bewegung, die in England auf den Namen des «Satanismus» getauft wurde, mit besonderer Klarheit erkannte. George Sand hat in der Vorrede zu ihrem Roman «Lelia», der einen weiblichen Werther und Faust zugleich repräsentiert, jene europäische Poesie der Verzweiflung, wie sie von Byron, von dem polnischen Romantiker Mickiewicz, von Musset und George Sand selbst, von Heine und Lenau vertreten ist, so interpretiert, daß der Zweifel und die Verzweiflung große Krankheiten seien, die das Menschengeschlecht durchzumachen hat, um seinen religiösen Fortschritt zu beschleunigen und zu seinem Ziele zu führen. Der Zweifel ist (nach Herweghs Übersetzung) ein heiliges, unverjährbares Recht des menschlichen Gewissens, das untersuchen darf, um einen Glauben anzunehmen oder zu verwerfen. Die Verzweiflung ist der unselige Wendepunkt, der fürchterliche Fieberparoxysmus des Zweifels. Aber, wie groß und herrlich ist diese Verzweiflung! Die Aufgabe für dieses Leben, und namentlich für dieses Jahrhundert, ist nicht in eitler Wollust einzuschlafen und unser Herz für das großartige Unglück des Zweifels zu verschließen; wir haben etwas Besseres zu tun, nämlich: dieses Unglück zu bekämpfen und zu überwinden, nicht allein, um die Menschenwürde in uns wieder aufzurichten, sondern noch mehr, um dem kommenden Geschlechte den Weg zu bahnen. Die erhabenen Zeilen, in denen René (von Chateaubriand), Werther, Obermann (von Sénancour), Conrad (von

Mickiewicz), Manfred (von Byron), allen Schmerz ihrer Seele aushauchen, sind für uns eine große Lehre; diese Zeilen wurden mit ihrem Herzblute geschrieben und mit glühenden Tränen benetzt; sie gehören weit mehr in die philosophische, als in die poetische Geschichte des Menschengeschlechtes. Schamen wir uns nicht, mit diesen großen Wesen geweint zu haben. Die Nachwelt, mit einem neuen Glauben bereichert, wird sie unter ihre ersten Martyrer zählen. Auch in ihrem Aufsatz über das phantastische Drama, das den Goetheschen Faust mit Byrons «Manfred» und dem «Conrad» von Mickiewicz vergleicht, verherrlicht George Sand den Zweifel, wenn er auch zur Verzweiflung führt, weil er der Weg zum Fortschritt der Menschheit ist.

Die Wirkung, welche Goethes Werther in den europäischen Literaturen und weit über die Literatur hinaus im europäischen Leben ausloste, ist in ihrer ungeheuren und gar nicht ganz zu überblickenden Bedeutung ein einmaliges Phänomen der Weltliteratur. Wenn man sich fragt, woher diese Wirkung zu verstehen ist, so wird man antworten müssen, daß es weit weniger die dichterischen Werte als andere Momente waren, wodurch sie verursacht wurde. Es war die Erscheinung eines neuen Menschen im alten Europa, der es der europäischen Jugend zum Bewußtsein brachte, daß der europäische Raum zu eng und dumpf geworden war, um noch in ihm atmen, leben und wirken zu können. Werthers Wirkung ging mit der Rousseaus Hand in Hand. Dieser junge Mensch, Werther, legt an alles, an Gesellschaft und Kunst, den Maßstab der Natur. Er ist ein Künstler, ein Maler von neuer Erkenntnis: «Die Natur allein bildet den großen Künstler. Man kann zum Vorteil der Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann. Ein Mensch, der sich nach ihnen bildet, wird nie etwas Abgeschmacktes und Schlechtes hervorbringen, wie einer, der sich durch Gesetze und Wohlstand modeln läßt, nie ein unertraglicher Nachbar, nie ein merkwürdiger Boscovich werden kann. Dagegen wird aber auch alle Regel, man rede, was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören.» Dieser neue Mensch wird in seiner gesellschaftlichen Stellung von Regeln, Geboten und Verboten, toten Sitten und Formen an der Auswirkung seiner Gaben und Kräfte verhindert. Er kann nicht helfen, wo er helfen mochte, nicht tun, was er als notwendig empfindet. Als Bürger hat er keine Geltung in der adligen Gesellschaft. Nur bei den Kindern und im niederen Volke findet er Verstandnis. Ein Tatenraum ist ihm versagt. Alles, was die Gesell-

schaft bietet, ist « die Erlaubnis, sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten zu bemalen. » Sie bleibt darum doch ein Gefangnis. Das alles kommt zum katastrophalen Ausbruch, als seine heiße, leidenschaftliche Liebe nicht zur Erfüllung kommen kann, weil Konventionen es verbieten. Das ist zu viel, zu unertraglich, die Natur so zu unterdrücken, die Freiheit so einzukerkern, und so wahlte er den Tod. Dieser Roman ist nicht eine Liebesgeschichte wie eine andere, sondern die Geschichte eines neuen Menschen im alt und eng gewordenen Europa. Er stellt nicht das zufällige Einzelschicksal eines dem Leben nicht gewachsenen, überempfindlichen Junglings dar. Werther ist der Repräsentant einer europäischen Jugend, die in dem alten Raume nicht mehr leben und atmen konnte. Dieser Roman hat die Stimmung der vorrevolutionären Zeit in sich. So ist die ungeheure Sensation zu verstehen, die er überall erregte, am stärksten in Frankreich, nicht nur weil hier der Boden schon durch Rousseaus « Neue Héloïse » bereitet war, sondern weil es gerade die französische Zivilisationswelt war, gegen die sich diese Dichtung emport. Denn Frankreich war es, das damals die europäische Konvention bestimmte. Man muß dabei zwischen zwei Wellen der europäischen Wertherkrankheit unterscheiden: einer vorrevolutionären und einer nach der Revolution. Für die höhere Literatur war die zweite von weit größerer Bedeutung. Die Revolution brachte nicht das, was man von ihr erhoffte: ein neues Leben, einen neuen Lebensraum für junge, fühlende, tatendurstige, geniale Menschen. Wenn Goethes Werther die Revolution geistig vorbereiten half, so zielte er doch auf eine andere, als auf die, welche wirklich kam. Aus der Enttäuschung über sie entstand erst die tiefe, gewaltige Wirkung des Werther in den europäischen Literaturen und im europäischen Leben überhaupt.

Es ist höchst charakteristisch, daß nicht das revolutionäre Frankreich, sondern die durch die Revolution vertriebenen Emigranten, die in der Schweiz oder in Deutschland oder auch in England lebten, diese Wirkung in ihrem höchsten Grade zeigen. Die Emigrantenliteratur ist wertherisch. Es gibt direkte Zeugnisse dafür, daß wirklich der Werther an ihrer Wiege stand. Als Frau von Stael ihren Roman « Delphine », in dem sie die Empörung einer leidenschaftlichen Frau gegen die Gesellschaft gestaltete und das Recht des Individuums gegen die Regeln konventioneller Sittlichkeit verfocht, an Goethe schickte, schrieb sie dazu: « La lecture de ‚Werther‘ a fait époque dans ma vie

comme un événement personnel.» Chateaubriand, dessen «René» auch zu den wertherischen Dichtungen zu zählen ist, erhob einmal den Vorwurf gegen Byron, daß dieser nie seinen Namen erwähnte und verschwie, was «Child Harold» seinem «René» verdanke. Er wolle anders handeln und nicht verschweigen, daß Ossian, Werther und Saint-Pierre auf die Gestaltung seiner Ideen eingewirkt hatten. Charles Nodier erklärt in der Vorrede zu einer neuen Auflage seines Romans «Le Peintre de Salzbourg», die Regierung des Direktoriums sei alles andere als sentimental gewesen. Die Sprache der Traumerei und Leidenschaft, der Rousseau dreißig Jahre zuvor eine vorübergehende Gunst verschafft hatte, wurde am Schluß des Jahrhunderts als lächerlich betrachtet. Anders war es in Deutschland, diesem wunderbaren Deutschland, dem letzten Vaterlande der europäischen Dichtung, der zukünftigen Wiege einer kommenden, kraftvollen Gesellschaft, wenn überhaupt in Europa noch eine Gesellschaft geschaffen werden kann, und Deutschlands Einfluß begann sich damals bei uns geltend zu machen. Wir lasen «Werther», «Gotz von Berlichingen» und «Karl Moor». Nodier hat auch selbst darauf aufmerksam gemacht, daß der Held seines Romans «un Allemand» sei. George Sand vergleicht in ihrer Vorrede zum «Obermann» von Sénancour diesen Roman mit «Werther» und gesteht, daß die deutsche Dichtung mit ihrer tiefen Traumerei den Geist Frankreichs gewandelt habe. All diesen Romanen, dem «René», «Adolphe», «Maler von Salzbourg», «Obermann», ist es gemeinsam, daß ihre Helden wirklich geistige Brüder Werthers sind. Ihre innere Welt ist, wie die Werthers, zu reich gegenüber der äußeren Wirklichkeit, ihre eigene Art zu anders, ihr Traum zu tief, um in der Gesellschaft, so wie sie ist, existieren zu können. Sie finden in ihr keinen Platz, keine Wirkungsmöglichkeit, keine Wesenserfüllung. Sie sind unnutz und überflüssig in ihr. Verzweifelt an der Dumpfheit und Enghheit des gesellschaftlichen Raumes fliehen sie wie Werther in die Einsamkeit der Natur, Obermann in die Schweizer Alpen, René in die Urwälder und zu den wilden Volkern jenseits des Ozeans. In Constants «Adolphe» ist es die Frau, welche die Rolle Werthers spielt. Adolphe lost unter dem Druck der gesellschaftlichen Konvention die Liebesbeziehung zu ihr, woraus ihre Empörung gegen die Gesellschaft entspringt. Viele dieser wertherischen Gestalten reflektieren auch wie Werther über das Recht des Selbstmords, verteidigen es, und es gibt Zeugnisse genug, daß es nicht bei der Literatur blieb, sondern daß, wie in Deutschland, so

auch in Frankreich die Wertherstimmung zu einer Selbstmord-epidemie führte. Werther, so sagt Frau von Stael in ihrem Buch über den Selbstmord, ist an mehr Selbstmorden schuldig geworden als die schönste Frau. Man kann wirklich von einer Wandlung des « Esprit de notre nation » sprechen, wie George Sand es in ihrem Vorwort zu « Obermann » tat. Die Rechte des Individuums werden gegen die gesellschaftliche Konvention ausgespielt. Das Einsamkeitsbedürfnis tritt an die Stelle der Geselligkeit. Gefühl und Leidenschaft emporen sich gegen die Raison, und in die heitere Lebensfreudigkeit des Rokoko bricht die Melancholie ein. Der Traum macht gegenüber der Wirklichkeit sein Recht geltend, die innere Welt gegenüber der äußeren. Was bisher in Harmonie befindlich war, reißt auseinander. Die Zivilisation, Frankreichs Stolz, wird als Krankheit empfunden. Diese wertherische Literatur ist Vorklang und auch schon Beginn der französischen Romantik, und das Wort romantisch taucht denn auch mehrfach schon in ihr auf. Im « Obermann » gibt es einen Abschnitt « Über den romantischen Ausdruck in den Schweizer Kuhreigen », und romantisch wird genannt, was mit einer tiefen Seele und wahrer Empfindung übereinstimmt. Romantisch ist die Natur und die Musik, und René ist « ein romantischer Geist ». Goethes Werther stand als ein Pate — natürlich neben anderen — an der Wiege der französischen Romantik, und noch Lamartine wanderte mit Werther und Ossian als seinen Begleitern ins herbstliche Land hinaus. Ja, auch der « Geschmack für Ossian », der in Europa Mode wurde, soll nach dem Zeugnis des Engländer Robinson in großem Ausmaß dem Werther zuzuschreiben sein. Goethe bestritt es seinem englischen Gast und Vermittler gegenüber nicht (1829). Nur habe man nicht bemerkt, erklärte er, daß Werther, wenn er bei Sinnen war, dem Homer, und nur in krankem Zustand Ossian huldigte.

Merkwürdig scheint es aber, daß Werther gerade in England, dem er so viel verdankt, von allen europäischen Nationen vielleicht den geringsten Eindruck machte, was wenigstens die höhere Literatur und die Wirklichkeit des Lebens betrifft. Die Wertherkrankheit kam hier nicht zum Ausbruch. Man kann vielmehr eine gewisse, oft sogar heftige Abwehr und Ablehnung konstatieren. Der Gründe gibt es wohl genug. Der englische Geist hatte gegen die eigene Lebensstimmung des Welt-schmerzes und der Melancholie, die von Goethe als Grundton der englischen Literatur vernommen wurde, doch rettende Gegengewichte, die solche Stimmung nicht die Oberhand gewinnen ließen. Es gab

dort feste Lebensformen, die den individuellen Wünschen und Traum ein Halt geboten. Da war etwa die nach außen gerichtete, öffentliche Tätigkeit und Wirksamkeit im großen Raum der Welt, der Dienst am englischen Staat, dem englischen Weltreich, der Macht und dem Reichtum Englands. In Deutschland gab es solchen Raum der öffentlichen Wirksamkeit nicht. Der Bürger wurde hier durch politische Zersplitterung und durch den Absolutismus nach innen, in sich selbst hineingetrieben. Goethe hat in « Dichtung und Wahrheit » die Wertherstimmung daraus entwickelt. England besaß eine Gesellschaft mit festen Formen, Sitten und Anschauungen, die es dem Menschen nicht erlaubte, seinen individuellen Wünschen, Sehnsuchten, Traum so hemmungslos nachzugeben. Dazu aber kommt als drittes Gegengewicht, zu Staat und Gesellschaft, die puritanische Kirche, diese strenge, verpflichtende, das Leben regelnde Institution, während in Deutschland Mystik und Pietismus die Religion zu einer innerlichen und individuellen Angelegenheit machte, zu einer Angelegenheit des reinen Gefühls. Auch der englische Empirismus ist in diesem Zusammenhang zu bedenken. die Anerkennung der Welt, so wie sie ist, mag sie auch dem eigenen Wunschtraum nicht entsprechen. Man vergleiche einmal unter diesem Gesichtspunkte Hamlet und Faust: zwei Menschen sicherlich, die vom Weltschmerz befallen sind. Aber Hamlet nimmt die Wirklichkeit so hin, wie sie ist, wenn er sie auch in ihrer ganzen Gebrechlichkeit durchschaut. Er ist skeptisch, pessimistisch. Aber er hat den englischen Stolz, ihr ins Auge zu sehen. Faust dagegen sucht sich von den durch die Welt gesetzten Grenzen zu erlösen und die Wirklichkeit nach seinem Traumbild zu verwandeln. Der Unterschied ist auch im englischen und deutschen Humor zu finden. Jean Paul kann bei aller humoristischen Einsicht in die Nichtigkeit von Welt und Mensch und Leben doch seinem eingeborenen, faustischen Drang nach Verwirklichung von absoluten und unbedingten Werten nicht entsagen, und über seinen Narren und Toren stehen ja doch seine Phantasien, Traum und Gesichte von einer absoluten Hoheit und Schönheit des Menschen. Ein Sehnsuchtsbild von einer unbedingten Welt bleibt immer doch bestehen, an dem die Wirklichkeit gemessen wird, und das in seiner Unerreichbarkeit das Leben zu einem unheilbaren Schmerze macht. Man kann dieses Bild vielleicht näher bezeichnen: es ist das einer absoluten, unbedingten Freiheit. Dagegen Sternes schmerzlich lachende Anerkennung und Duldung der bestehenden Welt. So blieb der Weltschmerz, dem gerade der englische



Geist gefährlich offen stand, gebändigt und gehalten. Der junge Goethe, der Dichter des « Werther » wie des « Gotz von Berlichingen », der weltschmerzliche und revolutionäre Goethe, konnte in England nicht Eingang gewinnen. Die Zeitschrift « Antijakobin » bekämpfte ihn und den ganzen deutschen Sturm und Drang fast ebenso heftig wie die französische Revolution, und der Werther war es besonders, der als unmoralisch und atheistisch verworfen wurde.

Sonst aber wurde das Wertherfieber eine europäische Krankheit, und es ist eine geradezu tragische Erscheinung, daß die Weltwirkung Goethes und der deutschen Literatur so begann. Man muß nur in Mussets » Confession d'un Enfant du siècle » lesen, wie er dieser verheerenden Wirkung Ausdruck gibt: Goethe, der Patriarch einer neuen Literatur, hatte, nachdem er im Werther die Leidenschaft gemalt hatte, die zum Selbstmord führt, in seinem Faust die dunkelste Figur gezeichnet, die jemals das Übel und das Unglück repräsentierte. Seine Schriften begannen von Deutschland nach Frankreich zu wandern. Von seinem Studierzimmer aus, von Bildern und Statuen umgeben, reich, glücklich und ruhig, sah er mit einem vaterlichen Lächeln sein Werk der Finsternis zu uns kommen. Byron antwortete ihm mit einem Schmerzensschrei und neigte seinen Manfred über die Abgründe, als ob das Nichts das Lösungswort des Ratsels wäre. Verzeiht mir, große Dichter, ihr seid Halbgotter, und ich bin nichts als ein leidendes Kind. Aber ich muß euch verwünschen. Warum sangt ihr nicht den Duft der Blumen, die Stimmen der Natur, den Weinstock und die Sonne, den Azur und die Schönheit. Gewiß, ihr kanntet das Leben und ihr hattet gelitten, die Welt stürzte um euch zusammen und ihr weinet über ihren Trummern, ihr verzweifeltet und eure Geliebten hatten euch verraten, eure Freunde euch verleumdet und eure Mitbürger euch verkannt. Ihr hattet die Leere im Herzen, den Tod vor Augen und ihr wart Giganten des Schmerzes. Aber sage mir, edler Goethe, gab es keine tröstliche Stimme in dem heiligen Rauschen deiner alten deutschen Wälder? Du, dem die Dichtung die Schwester der Wissenschaft war, konnte sie nicht ein heilendes Kraut in der unsterblichen Natur für das Herz ihres Liebblings finden? Du warst ein Pantheist, ein antiker, griechischer Dichter, ein Liebhaber geweihter Formen, konntest du nicht ein wenig Honig in diese schönen Gefasse tun, die du zu bilden wußtest. Du, der doch gewiß zu lächeln hatte und die Bienen auf deine Lippen kommen lassen konntest. Musset erzählt, wie Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit, Glaubenslosigkeit und All-

verneinung sich der Jugend bemächtigte, als diese deutschen und englischen Ideen in ihre Köpfe drangen. Alles verlor seinen Wert, Ruhm, Liebe, Religion. Der Abgrund öffnete sich. Es wird selten so deutlich wie hier — aber die Stimmen ließen sich mehrern — daß nicht der klassische Formbildner Goethe, sondern der Dichter des Werther und Faust in Frankreich zündete, die Krankheit des Jahrhunderts, « le mal du siècle », verbreitete sich durch ihn, ohne daß er die Heilung, die er selbst gefunden hatte, bringen konnte. Es ist auch deutlich, wie widerwillig der französische Geist sich dieser Stimmung hingab, die ihm nicht angemessen und natürlich war, und auf die er von sich aus nie verfallen wäre, wenn er nicht den Blick nach Norden, zu Ossian, Goethe und Byron gerichtet hatte. Man versteht es gut, daß in Frankreich immer wieder Stimmen laut wurden, die deutsche Literatur habe durch Werther und Faust eine lahrende, ja todende Wirkung auf Europa gehabt. Aber man wird immer auch hinzusetzen müssen, daß die Wertherkrankheit eben auch positiv als heilsam und fordernd zu werten sei. Sie hat die Revolution geistig vorbereitet. Sie hat nach der Revolution den Blick von den Oberflächen des Lebens in seine Tiefen gelenkt. Sie hat höhere Bedürfnisse geweckt und die Lösung von bisher noch nicht gestellten Problemen verlangt. Die schmerzliche Ungenügsamkeit wurde ein Stachel zu neuer Lebensgestaltung. Jede Wandlung setzt eine Krisis voraus. Die Wirkung des Faust wird es in noch erhöhtem Maße zeigen.

Dieser Einfluß des Werther ist jedenfalls wesentlicher als der abgeblaßte, spätere, als man im Werther nur ein Lehrbuch der Liebe fand, einen psychologischen Liebesroman von neuer und eben deutscher Art. Als Frau von Staël in ihrem Buch « De l'Influence des Passions sur le Bonheur des Individus et Nations », 1796, den Werther gegen den (auch von Napoleon später erhobenen) Vorwurf verteidigte, daß Goethe ihm noch ein anderes Leiden als die Liebe gegeben und ihr die Erniedrigung seines Stolzes durch gesellschaftliche Verhältnisse hinzugefügt habe: die Gesellschaft müsse ihre Gifte in die von der Natur geschlagenen Wunden werfen, damit der höchste, zum Selbstmord führende Grad der Verzweiflung erreicht werden könne, so hat sie damit jedenfalls die geschichtlich epochemachende Bedeutung des Werther tiefer erfaßt, als wenn etwa Villers in seiner « *Erotique comparée ou sur la manière essentiellement différente, dont les Poètes français et les allemands traitent l'amour* » die ideale, vergeistigte, schwärmerische Liebe Werthers der schlüpfrigen, frivolen, nur sinn-

lichen Liebe in der französischen Literatur gegenüberstellt, oder wenn Stendhal die oberflächliche, heitere, physische Liebe in Frankreich, die großer Leidenschaft und Gefahr aus dem Wege geht, mit der deutschen, ernsten, tiefen, wertherischen Liebe vergleicht, welche leidenschaftlich und heroisch ist, ein mystisch übersinnlicher Kult, oder wenn für Balzac der Werther ein Lehrbuch der Liebe ist und zu den Werken gezählt wird, welche den Schlüssel zu fast allen Lagen des menschlichen Herzens in der Liebe geben, oder wenn Gautier den Werther als den Ahnen des « roman de cœur », des « roman ardent et passionné » bezeichnet, zu dem seine « Mademoiselle de Maupin » gehört. Balzac und Stendhal protestierten im Namen tathafter Menschentums gegen die passive Melancholie des Werther, die der Zeit nicht mehr angemessen sei. Aber man muß doch dazu bemerken, daß diese passive Melancholie des Werther durch den Schmerz, den sie an dem alten Europa erregte, die neue Zeit, die Zeit der Tat, erst ermöglicht und heraufgeführt hat, und darin liegt die epochale Bedeutung dieses Romans.

## *Der Norden*

Die nordischen Literaturen waren die ersten in Europa, die sich der deutschen Romantik öffneten. Schon ein Jahrzehnt vor dem Buch der Frau von Stael blühte die nordische Romantik auf. Der Widerstand des französisch orientierten Klassizismus, der im 18. Jahrhundert auch den Norden beherrscht hatte, wurde hier zuerst gebrochen. Das ist natürlich kein Zufall der Geschichte. Hatte doch die deutsche Romantik selbst ihre Heimat, ja die Urquelle aller romantischen Poesie im Norden gefunden, in den altnordischen Gottermynthen und Helden-sagen. Friedrich Schlegel tat es so, und Novalis hat in dem *Marchen*, das im Zentrum seines Romans «Heinrich von Ofterdingen» steht, die Polarität zwischen Aufklärung und Romantik, Verstand und Phantasie, Prosa und Poesie, in der Polarität zwischen Sonne und Nacht, Süden und Norden, symbolisiert. Die Sonne hat den König des Nordens in Fesseln des Eises geschlagen und die Herrschaft der Welt usurpiert. Aber Fabel, die Poesie, die Tochter der Phantasie, wird, von der Magnetnadel nach Norden gewiesen, zur Befreierin des rechtmäßigen Weltenkönigs. Das Sonnenreich erlischt und das Reich der Romantik beginnt. Wie heißt aber die blaue Blume, die Heinrich, der romantische Dichter, am Anfang des Romans im Traum erblickt, nach welcher er auszieht, die er pflückt, in welcher er die verlorene Geliebte wiederfindet, mit der zusammen er die Welt beherrschen wird? Der Name der blauen Blume, dieses Sinnbildes der Romantik, heißt: Edda. Dieser Roman des Novalis, der selbst wie der Inbegriff der Romantik ist, stellt also ihren Zug nach Norden, nach ihrer Quelle und Heimat dar, und so konnte denn der Norden selbst in der nordischen Romantik seine nationale Wiedergeburt feiern, so wie der Süden einst in der italienischen Renaissance seine nationale Wiedergeburt, die der Antike, gefeiert hatte. Diese nordische Wiedergeburt geschah teils aus eigenen Quellen durch den großen Dichter Danemarks Ewald, teils aber auch durch Klopstock, der ja lange in Danemark weilte und dort das Band, das ihn noch mit der klassizistischen Literatur verbunden hatte, zerriß. Klopstock besonders war es, durch den der Norden auf seine eigene Tradition gewiesen wurde.

Es ist nun für Goethes Stellung im Norden wichtig zu bemerken, daß dort das nordische Altertum nicht eigentlich als Gegensatz zum Christentum empfunden wurde, sondern als seine Vorahnung, und auch nicht zu der modernen, naturwissenschaftlichen Weltanschauung, soweit sie wenigstens nicht mechanistisch-materialistisch, sondern naturphilosophisch war. Die Naturphilosophie brachte dem Norden gleichsam eine Bestätigung seiner alten Mythen. Der Gegensatz war vielmehr der zum griechischen Heidentum, zwischen Norden und Süden. Der Norden hatte wohl die Tendenz, sich in neueren Zeiten von dem Humanismus zu lösen und sich auf sich selbst zu besinnen, wie er ja auch Klopstock zu solcher Besinnung führte. Aber der Humanismus war natürlich auch nach Norden gedrungen und beherrschte im 18. Jahrhundert in der Form des Klassizismus die nordische Literatur.

Ein ganz vom Klassizismus und der Aufklärung gebildeter Däne, wie Jens Baggesen, hat es nie vermocht, sich von diesem Wurzelreich zu lösen, als seine Heimat es bereits getan hatte, und so erfolgte ein erster Zusammenstoß zwischen Goethe und dem nordischen Geist. Denn auch im Norden war es der junge Goethe mit seinem Werther, Gotz und Faust, welcher dort eingedrungen und der klassizistischen Tradition gefährlich geworden war. Der Werther wurde zwar erst 1832 dänisch übersetzt. Aber man las ja dort überall deutsch. Goethe wurde auch in Dänemark, wie überall in Europa, von der alteren, klassizistisch orientierten Generation als Schwärmer, Atheist und unsittlicher Schriftsteller heftig bekämpft, und Baggesen war der Repräsentant dieser Generation. Er schrieb 1803 ein unsagbar verständnisloses Spottgedicht auf Goethe, der doch damals schon der klassische Dichter war. Im folgenden Jahr verfaßte er ein aristophanisches, parodistisches Doppeldrama: «Des vollendeten Faust erster Teil: Die Philisterwelt oder Romanien im Wirtshaus» und «Des vollendeten Faust zweiter Teil: Die romantische Welt oder Romanien im Tollhaus». Dieser zweite Teil spielt in Weimar zur Zeit, da Frau von Stael dort zu Besuch war, und sein Inhalt ist, daß dort der Faust in einem Tollhaus von Tollhäuslern gespielt wird, während sich Goethe, Frau von Stael, Jean Paul und Wieland unter den Zuschauern befinden. Gewiß wird dargestellt, wie Goethe selbst, der unter dem Namen Opitz auftritt, über dem tollhäuserischen Wesen steht. Aber er wird doch eben als der Vater des durch ihn ausgelösten Sturms und Drangs und ganz besonders der Romantik parodiert, als deren Repräsentant Ludwig Tieck zu gelten hat. In der ersten Fassung dieses seltsamen Faust

war Goethe sicherlich noch weit parodistischer behandelt als in der Umarbeitung, die erst nach Baggesens Tod 1836 erschien. Dazwischen hatte sich eine Wandlung Baggesens vollzogen, indem es die von ihm sehr geliebte Schwester Oehlenschlagers vermochte, ihn zu Goethe zu bekehren, so daß er 1806 eine « Palinodie » verfaßte, die 1808 in seiner Gedichtsammlung « Heideblumen » erschien und ein Widerruf jenes fruheren Spottgedichtes auf Goethe war. Dieses Gedicht wurde auch Goethe bekannt. Die Wandlung war jedoch nicht gerade tiefgehend, und es war wohl nur der Umstand, daß sich zwischen Goethe und der Romantik eine Kluft aufgetan hatte, der es Baggesen, diesem fanatischen Gegner der Romantik, ermöglichte, Goethe als seinen Zeugen anzurufen. Wie wenig tiefgehend sie war, zeigt sein Gedicht « Der Ursprung der Poesie », das in der ersten Fassung von 1785 eine Huldigung an Voltaire bedeutete. In der zweiten Fassung von 1791 war Wieland an die Stelle Voltaires getreten, und 1807 trat nun an Wielands Stelle Goethe. Aber lediglich der Name hatte sich geändert, und die Charakteristik Goethes war der fruheren von Wieland wortlich gleich geblieben. Es dauerte denn auch nicht lange, bis die alte Antipathie Baggesens gegen Goethe wieder zum Ausdruck kam, und Oehlenschlager, der bereits gegen jenes Spottgedicht wie gegen den parodierten Faust aufgetreten war, hatte, je deutlicher er sich zu Goethe bekannte, desto mehr von seiten Baggesens zu leiden. Er also war der Repräsentant der alten Zeit, der klassizistischen Generation im Norden.

Aber nicht eigentlich Adam Oehlenschlager, sondern Henrik Steffens war der Stifter und Begründer der nordischen Romantik. Er war in Norwegen geboren, in Dänemark aufgewachsen und väterlicherseits von deutscher Abstammung. Aus tiefer Liebe zur Natur war er zum Naturforscher geworden. Aber die moderne Naturwissenschaft ließ ihn völlig unbefriedigt, weil sie die Natur nur totete, zerlegte und als Mechanismus, eine geist- und seelenlose Masse behandelte. Da lernte er Goethes Faust (das Fragment von 1790) kennen. Er hat von dem ersten Eindruck, den diese Dichtung auf ihn machte, in seiner Selbstbiographie: « Was ich erlebte » und auch in seiner Novelle « Die vier Norweger » berichtet. Wie überall, so bewirkte Goethes Faust auch im Norden eine geistige Wandlung, und wie überall, so geschah es auch hier, die schließlich doch segensreiche Wandlung mußte mit Opfern an Glück und Zufriedenheit erkaufte werden. Sie kostete Steffens seine religiöse Überzeugung. Der Faust erregte in ihm eine innere, verzehrende Qual, einen stachelnden Drang nach ungemessener Erkennt-

nis, einen unstillbaren Durst nach den Quellen der Natur, ihrer Einheit und Allheit. Dieser schmerzvolle, sehnstuchige, faustische Wissensdrang wurde zuerst durch die Naturphilosophie eines Schelling beschwichtigt, welche die Natur als die stufenweis aufsteigende Entwicklung des zum Selbstbewußtsein kommenden Geistes begriff. Der große Dankesbrief, den Steffens an Schelling richtete,<sup>1</sup> legt Zeugnis davon ab. Er ging nun 1799 nach Deutschland, so wie die Maler nach Italien, die Pilger nach Jerusalem zogen, und wird Schellings persönlicher Schuler in Jena, lebt dort im Kreise der Romantiker und traf auch Goethe, mit jener eigenen Empfindung, mit der man einem Menschen vorgestellt wird, der einen großen und entscheidenden Einfluß auf unser Leben hatte. Der erste Eindruck, den er von Goethe empfing, war wohl, wie das so oft bei Goethe der Fall war, durch kalte Vornehmheit und Zurückhaltung verletzend. Als er ihn dann aber auf Goethes Einladung hin in Weimar für einige Tage besuchte, erwies sich Goethe, dem es darum zu tun war, einen jungen Naturforscher für seine Ansichten zu gewinnen, höchst mittheilsam, und die Zeit ging mit naturwissenschaftlichen Unterhaltungen, aus denen Steffens die tiefe Verwandtschaft der Goetheschen und Schellingschen Naturauffassung erkennen konnte, wie in einem Taumel dahin. Die Frucht dieser durch Schelling und Goethe bewirkten Wandlung des nordischen Geistes war Steffens' Werk: « Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde », 1801, in welchem der Erde ein organisierender Geist zuerkannt wird, der die Tendenz hat, die individuellste Bildung hervorzubringen und so vom mineralogischen zum vegetativen und animalischen Reiche aufsteigt, um endlich im Menschen als freier Persönlichkeit sein Ziel zu erreichen. In der Geschichte des Menschen aber setzt sich die Tendenz der Erde fort: zu immer individuellerer Gestalt zu werden und immer individuellere Schöpfungen zu zeugen. Das Werk gipfelt im Preis des schöpferischen, genialen Menschen, des Dichters « Wem die Natur vergonnt, in sich ihre Harmonie zu finden, der trägt eine ganze, unendliche Welt in seinem Innern. Er ist die individuellste Schöpfung und der geheiligte Priester der Natur. » Es ist klar, daß hier Goethe gemeint ist, und die Widmung des ganzen Buches lautet denn auch: « An den Herrn Geheimderat von Goethe ». Ihm, so heißt es, wage er zu weihen, was die Natur auf seine Fragen antwortete. Denn wie sie nur dem dichterischen Geist antwortet, kann auch ein solcher nur das Werk verstehen. Mit heiliger Scheu also lege er seine Schrift im delphischen Tempel der höheren Poesie nieder. Goethe freute sich dieser

schonen Gabe und dankte dem Verfasser, daß er ihn als Mitarbeiter anerkannt habe, druckte auch seine Genugtuung darüber aus, daß er jetzt, nachdem er auf seinem Wege, die Natur zu erforschen, in der weiten Welt ganz allein gewesen sei, nun in späteren Jahren an der Jugend Gesellschaft fand. Was Steffens in Goethes Brief besonders interessierte, war dessen Bericht, wie er mit einem französischen Naturforscher das Experiment angestellt habe, ob dieser fähig ware, den Gang der Betrachtung zu verfolgen, und wie er sich bald überzeugen mußte, daß der Versuch ein durchaus vergeblicher sei. Die Anschauung, behauptete Goethe, fehle dem französischen Geiste vollig, und er weissage hiermit das Schicksal, das die Naturphilosophie überhaupt und Steffens Untersuchungen besonders in Frankreich finden wurden, und nicht hier allein, sondern bei allen empirischen Naturforschern.

Als Steffens nach seiner Heimat zurückkehrte, wurde er dort zum Verkünder Goethes und der deutschen Romantik, denn zwischen beiden sah er keinen Unterschied. Das Band war Schelling. Auch hatte er die Empfindung, daß die neue Naturphilosophie eine moderne Wiedergeburt der alten, nicht der griechischen, aber der nordischen Mythologie sei. Indem aber Steffens der Erwecker Adam Oehlenschlägers wurde, den er auf Goethe und die Romantik wies, ist er zum Stifter der nordischen Romantik geworden.

Wenn man das höchst interessante, aber wechselnde und komplizierte Verhältnis zwischen Goethe und Oehlenschläger ganz verstehen will, so muß man zunächst Goethes Stellung zu der Erweckung der nordischen Gotter- und Heldenwelt überhaupt bedenken, wie sie seit Klopstock in der deutschen Literatur erfolgte, und deren größter Repräsentant eben Oehlenschläger wurde. Die Gotter Griechenlands und Roms wurden durch die des Nordens bedroht. Es ist sehr merkwürdig, wie früh bereits diese nordische Invasion von Goethe zurückgewiesen wurde, zu einer Zeit, als seine Generation ihr noch fast ausnahmslos verfallen war. Die klassische Natur Goethes machte sich schon in den Zeiten seines Sturms und Drangs bemerkbar. Er kannte die nordische Welt aus der Edda, aus Mallets dänischer Geschichte, aus Resenius und durch Herder. Aber er konnte sie nicht in den Kreis seiner Dichtung aufnehmen, wie sehr sie ihm auch die Einbildungskraft erregte. Sie entzog sich allzu weit der plastisch-äugenhaften Anschauung, indessen die Mythologie der Griechen durch die größten Künstler und Dichter der Welt in sichtliche Gestalten verwandelt ihm vor Augen stand.



Was hatte ihn, dem überhaupt die Gotter außerhalb der Natur, die er nachzubilden verstand, ihren Wohnsitz zu haben schienen, bewegen sollen, in seiner Dichtung an Stelle der plastisch umgrenzten, schonen Gestalten des Sudens die nordischen Nebelphantome, ja bloße Wortklänge einzuführen. Sie schlossen sich ihm von einer Seite an die ossianischen, gleichfalls formlosen Helden, nur derber und riesenhafter, an, von der andern Seite an die heiteren, humoristisch-parodischen Märchen; denn er sah einen humoristischen Zug durch die ganze Mythenwelt des Nordens gehen.<sup>2</sup> Diese Stellung zu ihr blieb sein Leben lang die gleiche. Es ging ihm mit ihr wie mit den indischen Gottern, als diese durch die Romantik in die deutsche Dichtung eingeführt werden sollten, und er nichts mit ihnen anzufangen wußte, weil sie ihm ebenfalls unformliche Ungeheuer, kunstwidrige Gespenster dunkten, die seinen an Homer gebildeten Schönheitssinn verletzten. Der Kampf der Klassiker und Romantiker in Europa ging ja zu einem guten Teil um die griechischen oder nordischen Mythen, und Goethe, der Dichter des Faust, stand in diesem Kampfe seit Italien auf südlicher Seite, was ja die Vollendung des ersten Teiles des Faust so sehr erschwerte und verzögerte, während er dann den zweiten Teil, in dem es eine Helena und eine klassische Walpurgisnacht zu gestalten galt, mit ungleich größerer Zuneigung vollendete.

Aber die Romantik, der sich Goethe, immer zu Wiedergeburt und Wandlung bereit, doch eine Zeitlang öffnete, so wie die für Goethe so charakteristische Offenheit den einfach großen Dingen gegenüber, auch wenn sie außerhalb seines eigenen Kreises lagen, vermochte es doch, sein Interesse für die nordische Vorzeit zu erwecken, wozu auch das Schicksal seines Vaterlandes beigetragen haben mag, das Napoleon ihm bereitete. Das Nibelungenepos begann ihn zu fesseln. Er las daraus vor. Ja, als man die Aufforderung an ihn richtete, eine dichterische Erneuerung oder Bearbeitung des Nibelungenliedes zu schaffen, war er nicht ganz abgeneigt. Ein wenn auch vorübergehender Zug nach Norden ist etwa seit dem Jahre 1805 bei Goethe unverkennbar.

In diesem Augenblicke gerade kam Adam Oehlenschläger nach Weimar, und wenn das Wort Ernst Moritz Arndts an den Norden: « Wir sind ihr Süden. Bei uns sollten sie zuerst ein Maß des südlichen Lebens lernen, ehe sie nach Frankreich und Italien reisen », einige Gültigkeit besitzt, so trifft es sicherlich auf den dänischen Dichter zu, der über Weimar nach Italien zu gehen gedachte. Während also Goethe sich nach Norden wendete, wendete sich Oehlenschläger nach Süden, und

das war es wohl, was die gleichsam in der Mitte ihres Weges stattfindende Begegnung möglich machte. Denn Oehlenschläger wurde damals (1805) so freundlich vaterlich von Goethe aufgenommen, daß es fast schien, als ob er sich jenen Junglingsgestalten wie Byron, Carlyle, Ampère und anderen zugesellen sollte, die später Goethes vaterliche Freundschaft empfangen. Dieser junge Dane, der zum dichterischen Erwecker des nordischen Altertums wurde, war schon früh von Goethe fasziniert, und zwar wie ganz Europa von dem jungen Goethe, dem «großen Goten», wie Oehlenschläger ihn einmal nannte. (Das Wortspiel gotisch-goethisch, das wohl zuerst von A. W. Schlegel geprägt wurde, ist in der danischen wie auch in der schwedischen Romantik oft anzutreffen, in letzterer, seit sich dort der «gotische Bund» gebildet hatte, dessen Haupt E. G. Geijer war, der in seinen Erinnerungen Goethes Wirkung auf ihn unermesslich nannte und erklärte, von keinem mehr gelernt zu haben.) Gotisch war identisch mit nordisch und mittelalterlich. Wenn Oehlenschläger die nationale Vorzeit seiner nordischen Heimat dichterisch zu neuem Leben wecken wollte, so war dabei Goethes «Gotz von Berlichingen», dessen Ähnlichkeit mit den alten, nordischen Heldengestalten Oehlenschläger hervorhob und den er auch übersetzte, gewiß nicht unbeteiligt. Als er aber durch Henrik Steffens von Goethes Dichtertum und Menschentum tiefere Offenbarung erfuhr, wurde Goethe für ihn nach einem eigenen Bekenntnis der einzige Geist seiner Zeit, vor dem er seine Knie beugte, den er als seinen Lehrer und Meister anerkannte, dem er eine Liebe und Bewunderung wie keinem anderen Dichter sonst entgegenbrachte. Er verteidigte ihn gegen Baggesens Spottgedicht und Faustparodie. Er huldigte ihm in Gedichten. Aber das Goethebild hatte sich gewandelt, und es war nicht mehr der große Gote, sondern Goethe der Klassiker, dem nun die nordische Sehnsucht zustrebte. Oehlenschläger faßte die Absicht, die nordisch-mittelalterliche Barbarei «in Goethesche Poesie» zu verwandeln. Er wollte die nordische «Nationalität klassisch machen». Er spricht wirklich von nordischer Klassik und von nordischem Humanismus. Seine Dramen aus der nordischen Geschichte, wie etwa «Hakon Jarl», sind in die Form der deutschen Klassik gefaßt. Sein mythisches Drama «Baldurs Tod» hat sich sogar mit seinen antiken Rhythmen und Choren und seiner großen, einfachen Handlung der erhabenen Form der griechischen Tragödie genähert, die er frei benutzte, ohne dem nordischen Geist zu entsagen. Die antike Form schien ihm nun den nordischen Helden- und Gottersagen ganz angemessen zu sein. Oehlen-

schlager nannte einmal Sophokles geradezu einen seiner Meister. Der nordische Geist sollte ganz offenbar in solcher Dichtung gemäßigt, humanisiert werden, wobei sich der Dichter auch wirklich auf Goethes « Iphigenie » berief. Der Zug nach Suden, den der nordische Dichter nahm, ist unverkennbar. Die nordische Kraft sollte sich mit südlicher Schönheit vermählen. Dieser Zug war es, der ihn nach Weimar führte, wo er von Goethe herzlichst aufgenommen wurde. Er mußte Goethe, der, wie gesagt, sich gerade damals dem Norden zugewendet hatte, seinen ganzen « Hakon Jarl » und « Aladdin » aus der Handschrift und dem Stegreif deutsch übersetzen und vorlesen. Als er sich dabei vieler Danismen schuldig machte, verwarf Goethe sie nicht, sondern meinte, die beiden verwandten Sprachen, aus einer Wurzel entsprungen, konnten einander mit guten Worten schwesterliche Geschenke machen. Umgekehrt las Goethe der Gesellschaft, in der sich auch Oehlenschläger befand, einige Gesänge aus dem Nibelungenliede vor, und weil vieles in der alten Sprache mit altdanischen Worten sich als verwandt erwies, konnte Oehlenschläger manches deuten, was sonst nicht verstanden worden wäre. Goethe dachte auch daran, die « verdienstliche » Tragodie « Hakon Jarl » in Weimar zur Aufführung zu bringen, und es wurden schon Kleider und Dekorationen dazu ausgesucht. « Allein späterhin schien es bedenklich, zu einer Zeit, da mit Kronen im Ernst gespielt wurde, mit dieser heiligen Zierde sich scherzhaft zu gebärden. »<sup>3</sup> Auch das Drama « Aladdin oder die Wunderlampe » wurde damals von Goethe wohl aufgenommen, wenn er auch nicht alles, besonders im Verlauf der Fabel, gut heißen konnte. Er trug sich sogar mit dem Plan, als « Aladdin » 1808 im Druck erschienen war, dieses « problematische Werk » öffentlich anzuzeigen.<sup>4</sup> Auch dazu ist es nicht gekommen. Aber Oehlenschläger gestand in einem Brief an Goethe, daß er bei der Umarbeitung des « Aladdin » für den Druck viel von Goethes Winken benutzt und befolgt und auch den « Hakon Jarl » nach Goethes Vorschlägen umgearbeitet habe.<sup>5</sup> Wenn es also in diesem Fall nicht zu einer öffentlichen Teilnahme Goethes an dem danischen Dichter kam, so doch zu einer schöpferischen, anregenden Einwirkung. Oehlenschläger hat denn auch den « Aladdin » in deutscher Sprache Goethe gewidmet, und zwar mit einem großen Gedicht, 1807, das seinen Dank für die Erweckung, Wandlung, ja Wiedergeburt zum Ausdruck brachte, die er, der Dichter nordischer Kraft, durch die Schönheit Goethescher Dichtung erfuhr.

Eine hoffnungsreiche, zukunftsverheißende Begegnung war damit

zwischen dem sich nach Norden wendenden Goethe und dem nach Süden sich wendenden Oehlenschläger erfolgt.

Als dann aber Oehlenschläger 1809 aus Italien zurückkehrte und noch einmal zu Goethe nach Weimar kam, wurde er von ihm zwar höflich aber kalt und fremd empfangen. Es war die größte Enttauschung seines Lebens. Er rang um Goethe wie Jakob um den Engel; aber es half nichts. Er hoffte, daß nach der Vorlesung des inzwischen in Italien entstandenen Künstlerdramas «Correggio» sich das alte Verhältnis wiederherstellen würde; aber Goethe weigerte sich energisch, sich das Werk vorlesen zu lassen. Er wolle es für sich lesen. Oehlenschläger nahm darauf in schmerzlicher Aufwallung, die allerdings einen übertriebenen und Goethe abstoßenden Ausdruck fand, Abschied von ihm. Sie tauschten dann später wohl noch gelegentlich Grüße miteinander aus. Aber es kam nicht einmal zu einem Briefwechsel und zu keinem Austausch ihrer Werke. Selbst das Urteil Oehlenschlägers über Goethe kühlte sich merklich ab. Er habe, so erklärte er nun, immer nur den großen Goten in Goethe geliebt und fühle sich von dem vornehmen Griechengeschmack Goethes und seinem Haß gegen den Norden abgestoßen. An der Bewunderung für seine jungen Werke hielt er fest. Aber der klassische Goethe war ihm jetzt zu klar, besonnen, abgeklärt, allgemein und besonders zu objektiv. Er vermißte die Begeisterung und das Feuer der Jugend und sah im zweiten Teil des Faust nur wie in Nebel und Dampf das metaphysische Gespenst Goethes trübselig spuken.

Wie kommt das alles? Warum wandelte sich die so verheißungsvoll einsetzende Begegnung des deutschen und nordischen Geistes in eine Tragodie? Denn es ist eine solche. Wenn man zunächst bemerkt, wie unterschiedlich die Stimmung war, in der Goethe und Oehlenschläger nach Italien zogen und von Italien Abschied nahmen, wird man schon manches begreifen. Als Oehlenschläger nach Italien ging, schrieb er eine dichterische Rechtfertigung «An einen Freund», warum diese Reise für ihn nötig sei. Er brauche Bildung, Erfahrung, Weltkenntnis. Der Vorwurf, daß es nicht nordisch sei, sein Vaterland so zu verlassen, bestehe nicht zu Recht. Denn er werde die Sitten und die Götter des Nordens und den nordischen Sinn mit sich nach dem Süden bringen und werde auch nicht lange dort verweilen. Als er von Italien zurückkam, verfaßte er das Gedicht «Auf dem Simplon», in dem wahrlich kein Abschiedsschmerz zu vernehmen ist. Er atme, so heißt es hier, leichter und freier, seitdem er wieder die nordische Landschaft um

sich habe, wo es nicht Lorbeer und Myrthen, Tauben, Rosen, Zephir und Himmelsblau gebe. Er sei wohl vom Suden entzuckt gewesen und könne den Griechengott Apoll dafür zum Zeugen anrufen. Die südliche Kunst habe ihn « zum herrlichsten Gewinn » gebildet. Aber der Gott des nordischen Gesanges rufe ihn dorthin zurück, wo seine wahre Heimat sei.

Die Himmelsrichtung also wechselte, und Oehlenschläger nahm wiederum den Zug nach Norden, während Goethe umgekehrt sich wieder südlich wendete.

In Italien entstand das Künstlerdrama Oehlenschlägers « Correggio » und zwar nach seinem eigenen Geständnis nicht ohne die Erinnerung an Goethes Jugenddrama « Künstlers Erdenwallen », das er auch danisch übersetzte, und an den « Tasso ». Warum hat Goethe sich so entschieden geweigert, sich dieses Drama vorlesen zu lassen? Ahnte er vielleicht, daß etwas von jener christlich-mystischen Kunstauffassung darin sein werde, die er an der Romantik so verurteilte, und gegen die er zusammen mit dem Schweizer Heinrich Meyer sein berühmtes Manifest erließ? Spuren der « Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders » und der « Phantasien über die Kunst » von Wackenroder und Tieck sind ja sicherlich darin zu finden. Es war wohl also die sich wieder regende Abneigung Goethes gegen die Romantik, die einen Grund seiner Weigerung bildete. Vielleicht fürchtete er auch, jenen Konflikt zwischen dem Künstler und der Welt wieder erleben zu müssen, über den er, der den Frieden mit der Welt geschlossen hatte, längst hinaus war. Lehnte er doch alles ab, was ihn aus seinem schwer errungenen Gleichgewicht hatte bringen können. Was übrigens die Goetheschen Züge betrifft, die man öfters in dem Gegenspieler zu Correggios naturhaft kindlichem Genie, in Michelangelo, dem bewußten und selbstbewußten, gebildeten, aber kalten Meister finden wollte, so sei hier die Vermutung ausgesprochen, daß diese erst nachtraglich unter dem Eindruck der gewaltigen Enttäuschung Oehlenschlägers in das Bild hineingezeichnet wurden. Sonst hatte er wohl kaum gewagt, von Goethe zu verlangen, daß er sein Drama anhöre.

Was nun das Hauptwerk Oehlenschlägers, seinen « Aladdin » betrifft, der ja immer der « nordische Faust » genannt wird, so tut sich auch hier, und gerade hier, ein Gegensatz auf, den Goethe damals, als ihm Oehlenschläger diese dramatische Dichtung vorlas, noch nicht in seinem ganzen Umfang erkannte, wenn ihn auch damals schon diese Produktion « problematisch » dunkte. Oehlenschläger kannte, als er

den «Aladdin» schuf, das Goethesche Faustfragment, und sein Eindruck ist unverkennbar. Aber welch ein Unterschied! Ob es sich um einen allgemeinen Unterschied zwischen deutscher und nordischer Geistigkeit handelt, kann und soll hier nicht entschieden werden. Aber der danische Schriftsteller Georg Brandes hat den «Aladdin» nicht nur als die Eingangsgestalt vor dem ganzen Geistesleben Danemarks im 19. Jahrhundert bezeichnet, sondern auch als das Symbol, den Repräsentanten des nordischen Geistes überhaupt, dessen tiefstes Fundament das Vertrauen in die schöpferische Kraft der Phantasie, der Glaube an die durch Gnade und Wunder der Natur gegebene Genialität sei. Der nordische Geist sei nicht Geist der Arbeit und der Forschung; er sei sorglos, kindlich, instinktiv, naiv, genial. Nordisch sei es, das Recht des begnadeten, schöpferischen Genius der auf Arbeit gegründeten, modernen Zivilisation entgegenzustellen, und das habe Oehlenschläger in seinem «Aladdin» getan. Man wird in der Tat als eine Bestätigung dieser Anschauung darauf hinweisen können, daß diese Idee noch bei Ibsen zu finden ist. In seinen «Kronprätendenten» ist es der begnadete, von der Natur auserwählte, zum König geborene Mensch, dem die Krone zufällt, während all seine Gegner mit ihren Listen, Künsten und Fähigkeiten nichts gegen ihn auszurichten vermögen. Auch Ibsens Peer Gynt ist Oehlenschlägers Aladdin tief verwandt, und man nennt ja auch ihn oft genug den nordischen Faust. In ihm hat freilich Ibsen Gericht gehalten über diesen nordischen Geist, in dem die Phantasie nur allzuleicht zur Phantasterei wird und jeder Sinn für Wirklichkeit verloren geht. Jedenfalls ist der Unterschied zwischen Faust und Aladdin ganz offenbar. Aladdin, ein phantasiebegabter, dichterischer Mensch, dem die Natur und die Menschenherzen sich öffnen, dem alles, Liebe, Reichtum, Macht, zufällt, ohne daß er irgend etwas dazu tun muß, ohne Arbeit, Muhe und Anstrengung. Sein Gegenspieler, der Magier Nureddin, ein Mensch des Verstandes, ein Streber, der doch durch alle Arbeit, Forschung, Muhe und Sorge nichts von dem, was er will, erreicht, dem nichts gelingt. Man sieht: Aladdin ist geradezu der umgekehrte Faust. Er selber ist die Apotheose des begnadeten, muhelosen, spielenden und auserwählten Genius, wie er der Romantik als höchster Menschentypus vorschwebte. Ja, man kann diese Dichtung überhaupt als die Apotheose der romantischen Poesie verstehen, wie Ludwig Tiecks «Kaiser Oktavian», wie des Novalis «Heinrich von Ofterdingen». Faust aber ist nicht der muhelose, spielende Geist, dem alles ganz

von selbst zufallt, der Gunstling des Glucks und der Natur, sondern der immer strebend sich Bemühende, und die Rolle Fausts ist in der Dichtung Oehlenschlägers offenbar von Nureddin übernommen! Oehlenschläger stand eben doch geistig der Romantik näher als Goethe und wurde auch von ihr als der Erwecker des nordischen Altertums hoher geschätzt. Was Goethe an Oehlenschlägers Dichtung vermißte, war denn auch das gleiche Moment, das er an der Romantik vermißte. In einem Brief an Zelter (1808) nimmt er Zacharias Werner, Arnim, Brentano und Oehlenschläger zusammen, um gegen sie den gleichen Vorwurf zu erheben, daß alles bei ihnen durchaus ins Form- und Charakterlose gehe. Kein Mensch wolle begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei und in ihr die Spezifikation, damit eine jede Gestalt ein Besonderes, Bedeutendes werde, sei und bleibe. Von Oehlenschläger aber schreibt er später (1828) Worte, die darauf hindeuten, daß er seine italienische Wendung, die er seinerzeit ja persönlich beobachten konnte, nicht für tiefgehend und fruchtbar hielt « Diese Nordsohne gehen nach Italien und bringen's doch nicht weiter als ihren Baren auf die Hinterfüße zu stellen, und wenn er einigermaßen tanzen lernt, dann meinen sie, es war' das Rechte. » Wie Goethe einmal in der Einleitung zu den Propyläen bemerkt, ist es dem nordischen Künstler besonders schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten. Er selbst hatte diesen Weg zur Gestalt gefunden. Oehlenschläger wurde ihm zum Beispiel des nordischen Künstlers, dem es nicht gelang.

Dagegen konnte sich Goethe zu einer Dichtung bekennen, die sich aus der schwedischen Romantik herausentwickelte und dem romantischen Stoff der nationalen Mythen- und Heldensagen eine klassische, klare und plastische Form zu geben und damit die Synthese des Nordens und der Antike herzustellen versuchte. Es war das Epos eines Dichters, der auch, wie Oehlenschläger, der Weltliteratur angehört, die Frithiofs Saga von Tegnér. Dieser Junger Schillers war kein Romantiker mehr. Er bezeichnete einmal die unbestimmte und unerfüllbare Sehnsucht, die durch alle romantische Dichtung geht, als geistige Schwindsucht und deutsche Invasion. Seine Abneigung galt allem mystischen Dunkel, jeder Verschwommenheit und Formauflosung. Es war freilich nicht Goethe, den er als seinen Meister anerkannte. Er schrieb einmal von ihm: « Den Dichter seh ich stets, den Menschen

find ich nirgends ». Er bekannte sich zu Schiller und dem deutschen Idealismus eines Kant und Fichte. Aus diesen Quellen stammt der philosophisch-ethische Gedankengehalt, den er in die alten, nordischen Sagen legte, so wie Schiller ihn in antike Mythen gelegt hatte. Es war die Idee einer hohen, ernsten Sittlichkeit, Willensreinheit und Humanität. Die Frithiofs Saga hatte offenbar die Intention, das nordische Heldentum zu versittlichen, seine Kraft zu maßigen und zu humanisieren und so die Versöhnung des nordischen mit dem sittlichen Geist des Christentums herzustellen. Nachdem also Frithiof die Tempel der alten Gotter angezündet hat, wird Baldurs Tempel errichtet und ihm, dem Gott des Friedens, der Liebe, der Versöhnung, dem milden und lichten Gott eine Auferstehung bereitet. Wie eine christliche Botschaft klingt die Verkündigung des Baldurpriesters am Ende des Epos, daß dieser sanfte, milde Liebesgott die altnordische Wildheit, den Haß, die Rache schmelzen werde. « Versöhnung » heißt der letzte Gesang. Es geht um die Versöhnung des nordischen Heldengeistes mit christlicher Humanität, aber auch mit dem antiken Schonheitsideal. Denn die christliche Botschaft des nordischen Baldurpriesters ist in antike Form gefaßt. Das Epos Tegnèrs ist wie ein griechischer Tempel, in welchem ein nordischer Priester der christlichen Gottheit dient. Es geht hier um ein bedeutungsvolles, vielleicht um das bedeutungsvollste Problem des nordischen Geistes überhaupt. Soll er sich rein erhalten, nordisch bleiben oder wieder werden, wie es Grundvig wollte? Oder soll er sich mit jenen anderen Mächten verbinden und versöhnen, auf denen die europäische Kultur beruht, dem christlichen Geist und der antiken Form? Tegnèr entschied dieses nordische Problem durchaus im Sinne der deutschen Klassik, deren tiefste Intention die Versöhnung des germanischen mit dem antiken und dem christlichen Geiste war. Er ließ sich dabei wohl mehr von Schiller als von Goethe leiten, und auch seine Form verrät mehr den rhetorisch-pathetischen Stil Schillers. Aber im Geiste und in der Idee, der Humanisierung des Nordens, steht er doch auch Goethe nahe, und so ist es zu verstehen, daß eine Jungerin Goethes, Amalie von Helvig, ihre Übersetzung der Frithiofs Saga — es ist die klassische Übersetzung, in der sie zum dauernden Bestand der deutschen Literatur wurde — Goethe mit einem Zueignungsgedicht widmete (1826):



Die Frucht, die kostlichste, von allen Zonen  
 Brach Deine Hand, aus allen Dichterkrönen  
 Flocht höchste Günst der Götter Dir den Kranz;  
 Zum Lorbeer, den des Südens Luft' umkosen,  
 Schlang sie die Myrth', und an des Ostens Rosen,  
 Gedrängt, schwoll upp'ger Trauben Purpurglanz.

So wende Deinen Blick der Heldensage  
 Gefällig zu, bei der Du selbst als Bräutigam  
 Mich mutbegeistert — Dir sei sie geweiht! —  
 Erprobt ist von Idunens Frucht die Tugend,  
 Dem Dichter beut die Göttin ew'ger Jugend  
 Die goldnen Äpfel der Unsterblichkeit! —

Goethe hat in « Kunst und Altertum », 1823, eine höchst anerkennende Besprechung des « genialen Tegnér » gegeben, soweit die Helvigische Übersetzung damals schon erschienen war. Er hob dabei besonders hervor, « dass die alte, kraftige, gigantisch barbarische Dichtart uns auf eine neue, sinnig zarte Weise höchst angenehm entgegenkommt. »

Wo Goethe überhaupt im Norden eine tiefere Wirkung erreichen konnte, war sie naturgemäß anders geartet als in Frankreich oder Italien, wo er Romantik zu wecken half.

Aber er hat im Norden doch niemals so tief gewirkt, wie in anderen Literaturen Europas. Es gab wohl Goetheschwärmer wie Oehlenschläger und geistesverwandte Dichter wie Tegnér, aber es waren doch nur vereinzelte Erscheinungen. Der Widerstand, auf den Goethe im Norden stieß, war doppelter Art. Es war die griechisch-klassische, im Grunde also antinordische Richtung Goethes, die besonders von dem höchst einflussreichen Grundvig, den man den nordischen Jakob Grimm genannt hat, heftig bekämpft wurde. Wie Oehlenschläger war auch Grundvig, durch Steffens erweckt, zu seiner Intention gekommen, die nationale Individualität des Nordens von allen fremden Einmischungen zu reinigen, ihr eine eigene Prägung und Sendung zu geben, die in der Kraft und nicht in der Schönheit liegen sollte. Er wollte darum die Tore nach Süden schließen. Der nordische Mythos, die nordische Sage und Geschichte sollte nicht nur wissenschaftlich erweckt und gelehrt, sondern zur Grundlage nordischer Kultur und nordischen Lebens werden. Darum kämpfte Grundvig gegen das Griechentum Goethes, wie auch gegen seine naturwissenschaftliche Richtung. Wo die Naturwissenschaft Goethes die Königin der Zeit wird, da ist Saga von ihrem Thron gestoßen. Auch warf er Goethe vor,

daß er sich vornehm von der Geschichte abwendete, um eigene, wohlgefällige Romane zu dichten. Die Geschichte werde sich zur Rache nicht minder vornehm von ihm wenden, wie sie sich einst von Voltaire wendete, so daß er ihres Ruhmes verlustig gehen werde.

Das zweite Moment aber, das Goethe im Norden Widerstand bereitete, war seine Stellung zum Christentum. Um dies an einem repräsentativen Beispiel deutlich zu machen, muß man freilich über die Goethezeit hinausgreifen. Denn es war Kierkegaard, der sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts von diesem Standpunkte aus mit Goethe auseinandersetzte. Er tat es oft, besonders im zweiten Teil seiner « Stadien auf dem Lebenswege » und in « Entweder — Oder ». Dieser Vorkämpfer für ein radikales, nicht mehr modern-liberalistisches Christentum, der unbedingte Entscheidung verlangte, mußte sich geradezu aus seiner strengen Moralität und Glaubensverpflichtung heraus gegen Goethe wenden. Nicht etwa, weil Goethe einem heidnischen Griechentum huldigte. Das wäre doch wenigstens in dem Entweder — Oder eine Entscheidung gewesen. Sondern weil Goethe überhaupt keine Entscheidung traf, weil er nicht einmal der Antichrist war, vielmehr nur ein moderner Liberalist, dem Kierkegaard den Vorwurf machte, daß er sich nicht gegen diese Entwicklung des modernen Geistes stemmte, sondern sich gerade zu seinem Verkünder machte. Was den danischen Christen an Goethe in erster Linie abstieß, war seine olympische Objektivität, die ihn in Kierkegaards Augen zum Repräsentanten der modernen Charakterlosigkeit machte. Er sei der reine Künstler, der alle Konflikte löst, indem er sie ästhetisch gestaltet. So klagte ihn Kierkegaard etwa an, daß er sich von dem Liebesverhältnis mit Friederike, als es ihn zu überwaltigen drohte, dadurch befreite, daß er als Dichter in der künstlerischen Gestaltung dieses Erlebnisses Rettung suchte. Goethe, der Epikuraer, der immer der Entscheidung aus dem Wege ging, hatte nur ein Möglichkeitsverhältnis zum Guten, Edlen, Uneigennütigen. Er konnte es wohl im Reiche der Phantasie künstlerisch gestalten. Aber er blieb in Wirklichkeit der Egoist. Er konnte Vorbilder edler Aufopferung schaffen, und vermochte es doch selber nicht, ein Opfer zu bringen. Er gab sich den Schein der Heiligkeit, und befriedigte unter dieser Maske doch nur seine kalte Eigsucht. Goethe, der Ästhet, der auch zum Christentum und zur Sittlichkeit nur ein ästhetisches Verhältnis hatte. Besonders war es die Beziehung Fausts zu Gretchen, woran Kierkegaard Anstoß nahm. Es waren gewiß keine neuen Anklagen und Vorwürfe, die hier gegen Goethe erhoben wurden. Denn die Eigen-

sucht, die olympische Objektivität, das Ästhetentum waren auch die wesentlichen Züge im Goethebild des jungen Deutschland etwa. Aber was man hier an Goethe vermißte, war der soziale Sinn. Dem nordischen Denker blieb es vorbehalten, den Dichter der Iphigenie zum Symbol des modernen Menschentums zu machen, das der Entscheidung nicht mehr fähig ist.

## *Frankreich*

Wie es mit der Kenntnis Goethes in Frankreich noch um die Jahrhundertwende bestellt war, kann man aus Briefen Wilhelm von Humboldts aus Paris an Goethe entnehmen. Er konnte ihm zwar mitteilen, daß Bitaubés Übersetzung von « Hermann und Dorothea » ein ziemliches Publikum gefunden habe und auch in der letzten Sitzung des Nationalinstituts öffentlich erwähnt wurde. Auch bildete man sich in Paris ein, wie Humboldt schreibt, von deutscher Literatur viel zu wissen; deutsche Namen gingen den Leuten mehr als sonst durch den Mund, und Goethe glaube man besonders zu kennen und zu lieben. Aber Humboldt mußte doch diese Kenntnis der deutschen Literatur in Paris eben nur eingebildet und die Liebe zu Goethe nur eine geglaubte nennen. Man müsse nur genauer hinhören, um herauszufinden, wie es in Wahrheit damit steht. Die Franzosen seien noch zu weit von uns entfernt, als daß sie uns da, wo wir auch nur anfangen eigentümlich zu werden, begreifen konnten, so weit, daß die Verschiedenheit der Sprachen nur als ein kleines Hindernis dagegen erscheine.<sup>6</sup>

Erst französische Emigranten, die den Versuch machten, die französische Literatur durch Einstrom deutschen Geistes zu verjüngen, ja ihr eine Wiedergeburt zu bereiten, hatten mehr Erfolg. Man kann in der Geistesgeschichte immer finden, daß Emigranten für die Vermittlung zwischen den Kulturen und Literaturen der Völker eine bedeutende Rolle spielen. Hatten doch die protestantischen Emigranten Frankreichs im 16. und 17. Jahrhundert, die Hugenotten, französische Bildung nach Deutschland gebracht und waren an der Entstehung einer deutschen Renaissance stark beteiligt. Jetzt aber zeigt sich das umgekehrte Phänomen, was von der unterdessen eingetretenen, gewaltigen Entwicklung und Verselbstandigung der deutschen Literatur und von dem ganz anders gearteten, historischen Augenblick beredtes Zeugnis ablegt: daß nämlich die französischen Emigranten nun umgekehrt unter den überwältigenden Einfluß des deutschen Geisteslebens, deutscher Philosophie und Dichtung gerieten, die sie, im Zusammenhang mit Land und Volk und im persönlichen Verkehr mit den deutschen Dichtern und Philosophen erlebt, tiefer kennenzulernen

Gelegenheit hatten, als es bisher den Franzosen möglich war, und daß sie, welche durch ihre Opposition gegen das bestehende Frankreich, ob das revolutionäre oder das napoleonische, fortgetrieben worden waren, es sich zur Lebensaufgabe machten, den deutschen Geist an Frankreich zu vermitteln und dadurch eine Wiedergeburt der französischen Literatur und Frankreichs überhaupt zu versuchen. Sie waren wohl vor der Revolution geflohen, aber der Geist der Revolution lebte doch auch in ihnen und erweckte dieses Bedürfnis nach Wandlung und Befreiung von starr gewordenen Formen und Traditionen. Die Bereitschaft zur Öffnung und zur Erfrischung aus anderen, jüngeren Quellen war damit gegeben. Hier seien drei französische Schriftsteller genannt, welche von dieser Sendung erfüllt waren. Charles Villers, vor der Revolution nach Deutschland ausgewandert, versenkte sich dort in deutsche Literatur und Philosophie, verkehrte mit den ersten Geistern Deutschlands und stand mit Goethe in persönlicher und brieflicher Beziehung. In einem Brief an Goethe (1803) nannte er den Kampf gegen die « culture matérialistique » und die « inphilosophie française » seine wichtigste Beschäftigung. « Puisse le noble esprit de la sagesse et de la poésie germanique vaincre le pernicieux démon de l'immoralité et de la superficialité française » <sup>7</sup> In diesem Sinne und zu diesem Zwecke schrieb er « La philosophie de Kant ou principes fondamentaux de la philosophie transcendente » (1801), ein Werk, das sich gegen den französischen Rationalismus und Materialismus richtete und die Rettung und Wiedergeburt Frankreichs durch den kantischen Idealismus erwartete. Gegen Napoleons Konkordat mit Rom wendete er sich mit seinem « Essay sur l'esprit et l'influence de la réformation de Luther » (1804), der die deutsche Reformation als Quelle der wahren Religion und Sittlichkeit verkündete. Dann folgte 1806 die « Erotique comparée ou Essay sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent l'amour ». Hier wird die Liebe in deutscher Dichtung, besonders nach Goethes Werther gezeichnet und als reine, ideale, vergeistigte Liebe gegen die schamlose, schlüpfrige und ausschweifende Erotik in französischer Dichtung gestellt. Goethe dankte Villers darauf, daß er ihn so bei seinen Landsleuten eingeführt habe. Er nannte ihn auch gern, weil er nach Deutschland und Frankreich blickte « Janus bifrons ».

Auch Benjamin Constant, im Waadtland geboren, aber aus einer hugenottischen Emigrantenfamilie stammend, seit der Revolution in Frankreich, dann vor Napoleon flüchtend, als dieser noch erster

Consul war, und mit Frau von Stael die europäischen Lander bereisend, betätigte sich als Vermittler deutscher Literatur an Frankreich und steigerte seine Sensibilität für deutsche Poesie zu einem bemerkenswerten Grad. Gelegentlich einiger Gedichte Goethes machte er in seinem Tagebuch (1804) Bemerkungen über den Unterschied zwischen der zweckhaften, aufklärerischen, reflektierenden Poesie Frankreichs und der traumerischen, an die Natur ganz hingeebenen Dichtung Deutschlands, die aufhorchen lassen. Er übersetzte oder bearbeitete vielmehr Schillers Wallenstein (1809) und legte in der Vorrede dazu den Unterschied zwischen dem deutschen und französischen Theater dar. Der Sinn seiner Bearbeitung war, den französischen Klassizismus durch deutschen Einstrom aufzulockern und zu verjüngen. Er wollte eine Versöhnung und Verbindung zwischen der deutschen und französischen Tragödie herstellen. Man kann nicht gerade behaupten, daß dieser Versuch, der an sich Goethescher Intention gewiß nicht fremd war, geglückt sei, und Goethe schrieb 1809 dies kleine Gedicht:

Der du des Lobs dich billig freuen solltest,  
O ! guter Constant, bleibe still;  
Der Deutsche dankt dir nicht, er weiß wohl, was er will,  
Der Franke weiß nicht, was du wolltest.

Die Vorrede zum « Wallstein » hat jedoch in Frankreich einen fast ebenso starken und nachhaltigen Eindruck hinterlassen, wie das Buch der Frau von Stael « De l'Allemagne », und das französische Bild vom deutschen Geist für lange Zeit wesentlich mitbestimmt. Als Constant mit Frau von Stael nach Weimar kam, gelang es ihm sogar auch umgekehrt, Goethe in vertraulichen Unterredungen einige « belehrende Stunden » zu bereiten und ihm von großem Nutzen zu sein: dadurch nämlich, daß Goethe aus der Art, wie Constant seine Natur- und Kunstbetrachtung aufzunehmen und den eigenen Begriffen anzunähern versuchte, bemerken konnte, was noch an unentwickelten, unklaren, unmitteilbaren, unpraktischen Elementen in seiner Behandlungsweise liegen durfte.

Gewiß gab es auch Emigranten ganz anderer Art, die den Graben zwischen dem deutschen und französischen Geist mehr verbreiterten als überbrückten, und gerade in Weimar saß seit 1793 einer, Mounier, von dem Goethe einmal ironisch berichtet, daß er Kants Ruhm untergraben habe und ihn nachstens in die Luft zu sprengen denke. In Gesprächen mit ihm, die Goethe offenbar sehr verstimmten, stellten

sich wirklich wesentliche Verschiedenheiten heraus, die Goethe dann noch bis in sein spätes Alter zwischen deutschen und französischen Denkern bemerkte. « Die Franzosen », so schrieb er damals an Humboldt, « begreifen gar nicht, daß etwas im Menschen sei, wenn es nicht von außen in ihn hineingekommen ist. » Er schrieb dies auf Mouniers Behauptung hin, das Ideal sei aus verschiedenen, schonen Teilen « zusammengesetzt », was Goethes Ganzheitsidee, seinem Gestaltbegriff, seinem Organismusgedanken so völlig widersprach, wie er denn überhaupt eine heftige Abneigung gegen das von Frankreich her eingeführte, « ganz niedertrachtige Wort »: « Composition » mehrfach bekundete: Künstler setzen ihre Werke nicht aus Teilen zusammen, so wenig die Natur es tut, sondern sie entwickeln ein ihrem Geiste innewohnendes Bild. « Composition ! », so heißt es noch in einem Gespräch mit Eckermann 1831, « als ob es ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenruhrt ! » Eine geistige Schöpfung ist aus einem Geist und Guß und vom Hauch eines Lebens, einer Seele durchdrungen, wobei der Künstler nicht nach Willkür mit Teilen experimentierte und stuckelte, sondern der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot

So schien sich damals im Verkehr mit Mounier eine wirkliche Kluft zwischen Goethe und dem französischen Geiste aufzutun, und es ging hier ja wirklich um ein wesentliches Problem der Kunst und Naturbetrachtung.

Das weitaus wichtigste und folgenswerste Vermittlungswerk aber war das Buch der Frau von Stael « de l'Allemagne », das Goethe und der deutschen Literatur den Weg in die Welt gebahnt hat, nicht nur nach Frankreich, an das sie natürlich zunächst dachte, sondern auch nach England, Italien, Spanien und überall hin. Sie war schon durch ihre Herkunft wie predestiniert dazu, indem ihr Vater, Necker, ein Genfer von deutscher Abstammung, ihre Mutter eine Waadtlanderin, sie selbst aber in Paris geboren und aufgewachsen war. Auch sie verfaßte dieses Buch als Emigrantin, vor Napoleon fliehend. Schon lange bevor sie ihn in Weimar besuchte, hat Goethe ein großes Interesse für diese Frau und ihre Werke bekundet. Er übersetzte ihren « Versuch über die Dichtungen » für die « Horen » 1796. Dieses Interesse ist wohl besonders darauf zurückzuführen, daß Goethe in Frau von Stael zum erstenmal eine tiefere und wesentlichere Wirkung der deutschen Literatur- und Gedankenwelt und auf jeden Fall eine bis dahin un-

gewohnte Schätzung dieser Welt bemerken konnte. In jenem Aufsatz, den er übersetzte, zeigt sich in der Tat eine auffallende Ähnlichkeit mit deutschen Ideen über das Wesen der Dichtung, weit mehr denn freilich noch in ihrem Buch «*De l'Influence des Passions sur le Bonheur des Individus et des Nations*», das Goethe durch Wilhelm von Humboldt kennen lernte und wenigstens auszugsweise für die «*Horen*» zu übersetzen plante. Zwar hatte Humboldt ihm von diesem Buch geschrieben, daß Frau von Stael alle fremden Literaturen doch eigentlich als Franzosin ansehe, gleichzeitig aber auch auf einige, allerdings damals noch merkwürdige, Aussprüche über die deutsche Literatur aufmerksam gemacht, in denen sie auf den in ihr hervortretenden Idealismus, den Enthusiasmus für höchste Ideale der Sittlichkeit und Schönheit, die Liebe zur Freiheit in Religion, Philosophie und Gesellschaft hinwies, Aussprüche, in denen das Buch «*De l'Allemagne*» schon fast vorweggenommen war.<sup>8</sup> Solche Betrachtungen mußten natürlich das Interesse Goethes lebhaft erregen. Auch ihm kam es schon damals so vor, als sei ihr der Kreis, in dem Erziehung und Bildung unter Franzosen und durch französische Literatur sie bannte, zu eng, als strebe sie, sich davon loszumachen. Darum mochte er an eine Übersetzung gedacht haben. Dies Werk der Frau von Stael mußte ihm die Erkenntnis geben, daß in dem «*umgeschaffenen*», aus dem «*grimmigen Lauterfeuer*» der Revolution hervorgehenden Frankreich sich auch eine Revolution im Verhältnis zum deutschen Geiste anbahne. Er wollte sicherlich mit seiner Übersetzung des «*Versuchs über Dichtungen*», wie mit der geplanten Übersetzung aus dem größeren Werk diese sich anbahnende Annäherung zwischen dem geistigen Frankreich und Deutschland fördern, so wie er mit seinem gleichzeitigen «*Marchen*» die politische Versöhnung fördern wollte. Er wünschte auch, daß Schiller, als Herausgeber der «*Horen*», der Übersetzung einige Betrachtungen anfüge, die der Frau von Stael gegenüber so «*klar und galant als möglich*» seien, damit man es ihr zuschicken und dadurch einen Anfang machen konnte, den «*Tanz der Horen*» auch in das umgeschaffene Frankreich hinüberzuleiten.

Als Frau von Stael 1804 nach Weimar kam, litt freilich dieser Besuch unter einigen Unzutraglichkeiten. Ihre unermüdliche Zungenfertigkeit, die allerdings stets geistvoll und anregend war, machte die Weimarer, um es kurz zu sagen, etwas nervös. Goethe äußerte sich nach einer Begegnung mit ihr: «*Es war eine interessante Stunde. Ich bin nicht zu Worte gekommen; sie spricht gut, aber viel, sehr viel.*» (Übrigens soll Frau von



Stael nach der gleichen Begegnung geäußert haben: sie sei nicht zu Worte gekommen, wer aber so gut spricht wie Goethe, dem höre man gerne zu.) Sie wollte ständig wirken und sich anregend, sprechend, vorlesend und deklamierend Ruhm erwerben. Auch hielt sie mit ihrer Absicht nicht hinterm Berge, ihre Gespräche mit Goethe in einem werdenden Buch über Deutschland zu verwenden, und es ist gewiß nicht angenehm, eine solche Absicht bei jeder Frage zu spüren, und zu wissen, daß jede Auskunft bald gedruckt, jedenfalls benutzt werden wurde. Goethe wurde vorsichtig und verschloß sich einigermaßen. Ein ungezwungener Verkehr war so unmöglich, und darunter litt der Besuch. Es kam dazu, daß sich Frau von Stael besonders gern über den Unterschied zwischen der deutschen und französischen Literatur mit Goethe unterhalten wollte, was ihm, der sich damals schon über den Gegensatz hinaus und als Europäer fühlen durfte, lastig war. Sie tat, als wäre er immer noch der Dichter des « Gotz » und « Werther ». Auch über unauflosliche Probleme in der Gesellschaft zu reden, war ihre eigentliche Lust und Leidenschaft, wobei sie es bis zu den Angelegenheiten des Denkens und Empfindens trieb, « die eigentlich nur zwischen Gott und dem Einzelnen zur Sprache kommen sollten. » Selbst im Gespräch unter vier Augen verlangte sie « bei den wichtigsten Gegenständen, eben so schnell bei der Hand zu sein, als wenn man einen Federball aufzufangen hätte. » So steht es in Goethes Tag- und Jahreshften 1804. Auf einzelne Mißverständnisse braucht weniger Wert gelegt zu werden. Frau von Stael las ihm ihre Übersetzung des « Fischer » vor, in der sie an der Stelle « was lockst du meine Brut hinauf in Todesglut » das letzte Wort mit « air brûlant » übersetzte. Goethe berichtete, es sei die Kohlenglut in der Küche gemeint, an der die Fische gebraten werden. Das fand nun Frau von Stael äußerst « maussade » und geschmacklos, sich aus ihrer schonen Begeisterung so auf einmal in die Küche verwiesen zu sehen. Das sei es eben, woran es den deutschen Dichtern fehle, τὸ πρῶτον, das feine Gefühl des Schicklichen. Frau von Stael dehnte auch ihren Besuch in Weimar zu lange aus. Sie fand nicht den richtigen Augenblick zum Abschiednehmen. All das kam zusammen, daß Goethe ihr manchmal aus dem Wege ging, sich sogar von einem Abend, da sie « Phadra » vortrug, entschuldigte, und daß « der böse Genius » in ihm aufgeregt wurde, ihr ständig zu widersprechen. Trotz alledem aber interessierte er sich sehr für ihren Plan, ein Buch über Deutschland zu schreiben. Er forderte sie auch 1808 in einem Brief zu baldiger Veröffentlichung auf. « Wir verdienen », so

schrieb er, « durch den guten Willen einer freundlichen Nachbarin und Halb-Landsmannin aufgeregt, ermuntert zu werden und uns in einem so lieben Spiegel zu beschauen ». Seit 1812 lernte Goethe dann handschriftliche Bruchstücke des Werkes kennen, die ihm sehr viel Vergnügen machten. « Es ist sehr belehrend, seine Nation einmal aus einem fremden Gesichtspunkte billig und wohlwollend geschildert zu sehen. Die Deutschen sind gewöhnlich untereinander ungerecht genug, und die Fremden haben auch nicht immer Lust, ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es gehörte dazu, daß eine so geistreiche Frau uns in dem Grade achtete, um sich die Muhe mit und für uns zu nehmen. Ich hoffe denn doch, dieses Werk soll endlich zu der allgemeinen Erbauung noch öffentlich erscheinen. »<sup>9</sup> Als es dann wirklich heftweise zu erscheinen begann, las Goethe es 1814 « mit immer neuem Anteil ». « Das Buch macht auf die angenehmste Weise denken, und man steht mit der Verfasserin niemals in Widerspruch, wenn man auch nicht immer gerade ihrer Meinung ist. Alles was sie von der Pariser Sozietät ruhmte kann man wohl von ihrem Werke sagen. Man kann das wunderbare Geschick dieses Buches wohl auch unter die merkwürdigen Ereignisse dieser Zeit rechnen. Die französische Polizei, einsichtig genug, daß ein Werk wie dieses das Zutrauen der Deutschen auf sich selbst erhöhen müsse, laßt es weislich einstampfen, gerettete Exemplare schlafen, während die Deutschen aufwachen und sich, ohne solch eine geistige Anregung, erretten. In dem gegenwärtigen Augenblick tut das Buch einen wundersamen Effekt. Wäre es früher da gewesen, so hatte man ihm einen Einfluß auf die nächsten großen Ereignisse zugeschrieben, nun liegt es da, wie eine spät entdeckte Weissagung und Anforderung an das Schicksal, ja es klingt, als wenn es vor vielen Jahren geschrieben wäre. Die Deutschen werden sich darin kaum wiedererkennen, aber sie finden daran den sichersten Maßstab des ungeheuern Schrittes den sie getan haben. Möchten sie, bei diesem Anlaß, ihre Selbstkenntnis erweitern, und den zweiten großen Schritt tun, ihre Verdienste wechselseitig anzuerkennen, in Wissenschaft und Kunst, nicht, wie bisher, einander ewig widerstrebend, endlich auch gemeinsam wirken, und, wie jetzt die ausländische Sklaverei, so auch den inneren Parteisinn ihrer neidischen Apprehensionen untereinander besiegen, dann wurde kein mitlebendes Volk ihnen gleich genannt werden können. »<sup>10</sup> Von dem fertigen Werk erwartete Goethe, daß es zu schonen Betrachtungen über Deutschland und Frankreich Anlaß geben werde, vorzüglich weil es während einer so großen Umwälzung

erscheine, welche den inneren Zustand sowohl als die äußeren Verhältnisse bedeutend verändern werde. « Wir Deutschen hatten uns nicht leicht selbst so reassumirt, wie es in diesem Schlegelisch-Staelischen Werke geschieht. Freilich, wenn man einen großen Teil der Epoche, von welcher die Rede ist, selbst miterlebt und mitgewirkt hat, so glaubt man manches, wo nicht besser, doch anders zu wissen » « Jenes Werk über Deutschland », so heißt es dann endlich 1825, « ist als ein mächtiges Rustzeug anzusehen, das in die chinesische Mauer antiquierter Vorurteile, die uns von Frankreich trennte, sogleich eine breite Lucke durchbrach, so daß man über dem Rhein und in Gefolg dessen über dem Kanal endlich von uns nähere Kenntnis nahm, wodurch wir nicht anders als lebendigen Einfluß auf den fernern Westen zu gewinnen hatten. »<sup>11</sup> Man wird dieses Urteil Goethes verstehen, wenn man bedenkt, daß es zu einer Zeit geschrieben wurde, als er bereits mit der Idee der Weltliteratur lebhaft beschäftigt war, wenn er auch den Namen noch nicht geprägt hatte. Er mußte damals einen solchen Versuch begrüßen, der deutschen Literatur die Tore Frankreichs zu öffnen. Er mußte es begrüßen, daß eine Französin dem deutschen Schrifttum solche Gerechtigkeit widerfahren ließ. Es entsprach durchaus seiner Idee, daß die Völker sich durch ihre Literaturen kennen lernen und einander naherrücken sollten. Er konnte damals auch schon bemerken, daß kein zweiter Versuch dieser Art von solcher Durchschlagskraft und von solch epochalen Folgen begleitet war. Denn damals, 1825, stand Europa schon mitten in der Romantik, die ohne dieses Buch der Frau von Stael gar nicht zu denken ist. Man kann es verstehen, daß Goethe jetzt all jene Unbequemlichkeiten und den « Konflikt nationeller Eigentümlichkeiten », die ihm damals bei dem Besuch der Frau von Stael in Weimar so ungelegen kamen und keineswegs forderlich schienen, segnen wollte.

Seit diesem Buche mehrten sich die Zeichen, daß die französische Literatur sich der deutschen zu öffnen bereit war. Eine Folge dieses Werkes war es, wenn Goethe, als er die Übersetzung seiner dramatischen Werke durch Stapfer und andere Autoren (1821) kennen lernte, die Befreiung von Vorurteilen in der französischen Literatur und die tiefe Einsicht bewundern konnte, mit der Stapfers Einleitung in die geheimste Eigenart seiner Dichtung eindrang; wenn er, 1824, von dem täglich zunehmenden Interesse der Franzosen an deutschen Werken sprechen und 1825 erklären konnte, die jetzige Epoche der französischen Literatur sei gar nicht zu beurteilen, denn das, was von

deutscher Literatur in sie eindringe, bringe eine solche Garung in ihr hervor, daß man erst in zwanzig Jahren das Resultat davon erblicken werde. Als er freilich die Übersetzung seiner Anmerkungen zu Diderots Dialog « Rameaus Neffe » las, kamen ihm, angesichts der willkürlichen Behandlung, noch einmal starke Zweifel, ob eine wirkliche Verständigung zwischen dem deutschen und französischen Geiste möglich sei. In seiner öffentlichen Anzeige äußerte er sich sehr höflich und mild: es erscheine ihm höchst merkwürdig und lehrreich, wie diese guten, jungen Männer, die mit Leidenschaft deutschen Schriftstellern zugetan sind, oftmals, indem sie manches nach eigenem Sinne vortragen, den Zwiespalt französischer und deutscher Denkweise unbewußt aussprechen. Es sind nun einmal gewisse Dinge, von denen sie nicht abgehen, andere, die sie sich nicht zueignen können; doch sucht ihr Urteil überall irgendeine Vermittlung. Die Gedanken der Frau von Stael kommen zur Sprache und werden teils aufgenommen, teils abgelehnt; im ganzen aber sieht man den Zweck, beiden Nationen einen wechselseitigen, guten, obgleich bedingten Begriff mitzuteilen. Er riet ihnen auch, sich eine genauere Kenntnis der deutschen Schriftsteller und ihrer Produktionen anzueignen. Dann könne, wenn sie ihren guten Willen gegen ihn und seine Nation behalten, daraus ein wechselseitig nützliches und erfreuliches Verhältnis entstehen. Privat dagegen lautete Goethes Urteil viel scharfer: daß seine früheren Arbeiten nun endlich auch in das Strudelgetriebe der französischen Literatur aufgenommen werden, mache ihm wenig Freude; es bleibe allen diesen Dingen kaum etwas mehr als sein Name. « Die Franzosen haben gegen die deutsche Literatur eine wunderliche Lage; sie sind ganz eigentlich im Fall des klugen Fuchses, der aus dem langen Halse des Gefäßes sich nichts zueignen kann; mit dem besten Willen wissen sie nicht, was sie aus unseren Sachen machen sollen. Sie behandeln alle unsere Kunstprodukte als rohen Stoff, den sie sich erst bearbeiten müssen. Wie jammerlich haben sie die Noten zum Rameau durcheinander entstellt und gemischt. Da ist auch gar nichts an seinem Fleck stehen geblieben (1825). » Erst als Goethe die Zeitschrift der französischen Romantik « Le Globe » kennenlernte (1826), konnte er sich davon überzeugen, daß Frankreich wirklich imstande war, mit tiefem Verständnis und größter Aufgeschlossenheit sich die deutsche Literatur anzueignen. Denn diese von Dubois und Leroux 1824 gegründete Zeitschrift, welche die Absicht hatte, alle wissenschaftlichen, literarischen und philosophischen Arbeiten von Bedeutung dem französischen

Publikum bekanntzumachen, « dans le grand mouvement pacifique qui commençait à emporter le concert des nations civilisées du monde », stellte die deutsche Literatur dabei in vorderste Linie, und Goethe erkannte sofort, daß sie diese Aufgabe mit einem solchen Verständnis, so gebildetem Urteil, solcher Übersicht, von solch hohem Standpunkte aus erfüllte, wie er es bis dahin kaum für möglich gehalten hatte. Das Buch der Frau von Stael offenbarte sich in seinen segensreichen Folgen.

Durch Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt und besonders durch A.W. Schlegel unterrichtet, gründete Frau von Stael ihr Buch über Deutschland auf die in der deutschen Literatur damals übliche Unterscheidung zwischen Klassik und Romantik. Die französische Literatur wird für die klassischste aller modernen Literaturen, die deutsche für die romantischste erklärt. Die klassisch-französische Literatur beruht auf der Antike, die romantisch-deutsche auf dem christlich-germanischen Mittelalter. Der Wesensunterschied aber — und dies ist das Leitmotiv des ganzen Werkes und die spezifisch französische Wandlung der von Deutschland her übernommenen Unterscheidung — ist der, daß die französische Literatur einen durch und durch gesellschaftlichen, die deutsche aber einen individualistischen Charakter trägt. Daher in der französischen Literatur die Herrschaft allgemein verpflichtender, von Übereinkunft festgesetzter Regeln, in der deutschen aber die Freiheit der schöpferischen Individualität. Der deutsche Dichter lebt und wirkt für sich in Einsamkeit. Ein jeder geht seinen eigenen Weg, spricht seine eigene Sprache, schafft sich seine eigene Form, sein eigenes Gesetz. Die Werte, die in der französischen Literatur gelten, sind gesellschaftliche Werte, und sie heißen: Schönheit, Anmut, Eleganz, Esprit, Geschmack, Vernunft, Ordnung, guter Ton, Klarheit und Maß. Die Werte dagegen, die in der deutschen Literatur den höchsten Rang behaupten, heißen: Phantasie, Leidenschaft, Gefühl, Tiefsinn, Enthusiasmus und besonders Traumkraft. Denn unter allen Gefühlen ist die Traumerei das einsamste. Kaum läßt sich, was wir traumend dachten, den innigsten Freunden mitteilen; wie sollte es möglich sein, die Gesellschaft daran teilnehmen zu lassen. Die französische Literatur hält sich denn auch an die der allgemeinen Erfahrung und Vernunft bekannte und von ihnen begrenzte Welt. Der deutsche Dichter und Denker aber dringt über diese Grenzen der erfahrenen und bekannten Wirklichkeit hinaus in dunkle, ferne, unbekannte Sphären. Er will das Geheimnis des Universums ergründen.

Er laßt sich nicht durch Tradition, Erfahrung, Konvention, Vernunft und Regel die Flügel seiner Phantasie beschneiden. Sein unbegrenzter Wahrheitsdrang macht auch vor keinem noch so heiligen Dogma halt, wie es die deutsche Reformation und die deutsche Mystik zeigt. Der deutsche Dichter hebt die ungebahnten Wege, wandert sie in Einsamkeit noch unbekannten Zielen zu, mögen sie auch in der Unendlichkeit liegen. Ist es doch eben gerade die Unendlichkeit, wonach es ihn verlangt. Daher denn auch die Melancholie der Grundton deutscher Dichtung ist (Goethe hatte sie als den der englischen Literatur gehört). Denn die stetige Messung der Endlichkeit an der Unendlichkeit, der sie ja doch nie entsprechen kann, stimmt notgedrungen zur Melancholie. So ist er der geborene Idealist. Das Ideal um seiner selbst willen ist es, das seinen Enthusiasmus, diese deutscheste Eigenschaft entzündet, während es der französischen Gesellschaft um Genuß und Nutzen geht und sie den Enthusiasmus für Ideen durch Gespott, Vernunft und Skeptizismus auslöscht und erstickt. Ein Hochgesang auf diesen deutschen Enthusiasmus schließt denn auch das Werk der Frau von Staël. Er ist die Quelle der Veredlung der Menschheit, der Weg in die Zukunft, den der deutsche Geist gewiesen hat, und den auch Frankreich nun beschreiten sollte. Frau von Staël leugnet nicht, daß auch Deutschland von Frankreich lernen kann und soll. Eine Wechselwirkung ist notwendig. Der Franzose mußte religiöser, der Deutsche weltlicher werden. Der französische Dichter mußte begreifen, daß der gute Geschmack nicht das einzige Maß sei und ein Verstoß gegen die gesellschaftlichen Sitten nicht zu verdammen sei, wenn es sich um hochfliegende Ideen und um den Ausdruck wahrer Empfindung handelt. Die deutsche Dichtung sollte sich mehr davor hüten, den Geschmack zu beleidigen, und mehr nach Maß und Ordnung, Klarheit, Umriß und Bestimmtheit streben. Der Franzose könnte sich durch deutschen Tiefsinn vor Frivolität bewahren, der Deutsche durch französische Form vor allzugroßer Ungebundenheit. Beide Nationen sollten sich einander zu Führern dienen, und sie wurden größtes Unrecht begehen, wenn sie sich der Einsichten beraubten, die sie sich gegenseitig schenken konnten. Wenn Goethe in diesem Buch der Frau von Staël als Inbegriff der deutschen Literatur hingestellt wird, so ist es also nicht jener Goethe, der ja schon selbst solche Verbindung des deutschen und französischen Geistes in sich vollzogen hatte, sondern Goethe als der Sammelpunkt aller deutschen Eigenschaften, als Individualist, als Repräsentant der Romantik. In seiner Lyrik findet sie den Ausdruck

des romantischen Gefühls, der Traumerei und Melancholie, in seinem *Gotz und Egmont* die Ungebundenheit der Form, die Freiheit von den Regeln, die nationale Geschichte als Gegenstand an Stelle des antiken Mythos, im *Tasso* den Kampf des Gemes gegen die Gesellschaft. Die antikisierenden Dichtungen, *Iphigenie* und *Hermann und Dorothea*, beweisen ihr nur, daß Goethe keinen allgemeingültigen Kanon der Kunst besitzt, sondern im Unterschied von der französischen Dichtung nach immer neuen Formen des Ausdruckes greift, sich immer anders gibt als man erwartet, diesmal antik, und also immer sucht und strebt. (Diese protheische Verwandlungsmöglichkeit Goethes wurde auch von Ampère im « *Globe* » besonders hervorgehoben)

Der *Faust* bedeutete der Frau von Stael somit die allumfassende Verkörperung des Goetheschen Geistes. Ihm widmet sie die ausführlichste Analyse: Im *Faust* bleibt nichts sich selber gleich, alles ist Wechsel von höchster Verzückung und tiefster Verzweiflung, von Sehnsucht nach geistigster Erkenntnis und nach sinnlichem Genuß, Wechsel der Rhythmen, Wechsel von Tragik und Komik. Sein Ideenflug ist schwindelerregend, sein Teufels- und Hexenwesen schlägt jeder Vernunft ins Gesicht. Er reißt die Grenzen des Menschen, wie die der poetischen Gattungen und der Kunst überhaupt nieder. Frau von Stael tadelt die Uniform des *Faust*, den Mangel an Geschmack, Maß, wahlender und begrenzender Kunst. Sie wünscht, daß keine neuen Versuche solcher Art unternommen werden. Aber sie macht doch Frankreich durch die ausführliche Analyse dieses Werkes — es ist die ausführlichste ihres ganzen Buches — und durch Übersetzungen aus ihm mit dem *Faust* bekannt, und es ist ganz offenbar, daß der deutsche Geist, als dessen Repräsentant Goethe hingestellt wird, in seiner Wesenheit von ihr als faustisch empfunden wird. Das ist es, was dieses neue Goethe-Bild von dem früheren, so ganz durch Werther bestimmten Bilde unterscheidet. Es ist sehr auffallend, wie der Werther in diesem Werk der Frau von Stael in den Hintergrund gerückt erscheint, und das ist sicherlich mit voller Absicht geschehen. Sie wollte Goethe und der deutschen Literatur nun eben eine andere, fordernde Wirkung verschaffen. Nicht mehr der lähmende, trostlose, in den Tod treibende Pessimismus macht jetzt den wesentlichen Zug des deutschen Bildes aus, sondern auch der Schmerz an Leben und Welt, die Unzufriedenheit, die Unersättlichkeit wird nun als ein fruchtbares und zukunftsträchtiges Moment offenbart, indem seine

Quelle im faustischen Idealismus gefunden wird, im deutschen Enthusiasmus für Ideen, in der Sehnsucht, die dem Menschen gesetzten Grenzen zu überwinden, seine Kräfte zu steigern und damit eine bessere Zukunft der Menschheit heraufzubringen. Der deutsche Geist erscheint nun mutiger, wagender, heroischer; nicht mehr das «Zurück zur Natur», sondern der vorwärts in die Zukunft gerichtete Blick und Schritt wird als sein Wesen empfunden, und sein dichterisch-repräsentativer Ausdruck nicht im Werther, sondern im Faust gesehen. Dies Buch der Frau von Stael will Frankreich neuen Mut und neue Hoffnung geben und ihm durch Erschließung solcher Verjüngungsquellen den Weg in die Zukunft weisen.

Man kann nicht übersehen, welcher neuer Schwung dem französischen Geist durch solche Erschließung des Faust gegeben wurde, wie er durch ihn den Trieb und Mut erhielt, die bisher so angstlich eingehaltenen Grenzen der Vernunft und der empirischen Erfahrung zu überfliegen, den Aufbruch in dunkle, unbekannte Sphären zu wagen, Nebel und Wolken, abgrundige Tiefen und eisige Höhen und auch die Qual der Einsamkeit nicht zu scheuen, um das Geheimnis der Schöpfung und des Schöpfers zu enträtseln, wie sich die dem französischen Geist bisher so fraglos, sicher, klar erschienene Welt in ein Mysterium vertiefte, zu dessen Ergründung es des Aufgebotes anderer Kräfte als der Vernunft und Empirie bedarf, okkulten, visionären und phantastischen, wie der titanische Trieb nach übermenschlicher Erhöhung erwacht und der Genuß der bloßen Gegenwart zum Drang in eine unbegrenzte Zukunft wird.

Es soll hier nicht auf einzelne Stellen in einzelnen Werken gewiesen werden, die an Stellen im Faust erinnern. Man soll auch nicht ein zu großes Gewicht darauf legen, daß nun Teufelspakte und ähnliche Motive, die bisher der französischen Literatur wenig gelaufig waren, so häufig in ihr werden. Es kommt mehr auf den faustischen Geist an. Immerhin: wenn Teufelspakte, Hexenwesen, Zauberei, Magie, nach Goethes Faust in der französischen Romantik an die Stelle der antiken Mythologie im französischen Klassizismus treten, so ist das doch auch ein wichtiger Ausdruck geistiger Wandlung. Gehört es doch zu den wesentlichsten Streitpunkten zwischen der europäischen Romantik und dem europäischen Klassizismus überhaupt, ob die griechische Gotter- und Heldenwelt oder die mittelalterlich-nordische Teufels- und Gespensterwelt die Quelle der modernen Dichtung sein solle. Manchmal scheint es fast, als ob hierin — nächst den Regeln —



überhaupt der wesentliche Unterschied und das Motiv zum Kampf gefunden werde. In diesem Unterschied liegt jedoch ein tieferer Sinn. Es handelt sich darum, ob ein reines Schönheitsideal, Klarheit und Plastik, oder Dunkel, nebelhafte Dämmerung in der Dichtung herrschen solle, ob sie von allgemein menschlichem oder nationalem Gehalte, ob antik oder mittelalterlich, ob eben klassizistisch oder romantisch zu sein habe. Der erste Artikel, den Goethe aus dem «Globe» übersetzte und in seiner Zeitschrift «Kunst und Altertum» veröffentlichte, war eine französische Verteidigung der mittelalterlichen Teufelswelt für den Gebrauch des modernen Dichters gegen den Klassizismus, und zwar eine Verteidigung von zwei deutschen Werken: dem Freischütz und dem Faust, deren «Unwahrscheinlichkeit» durchaus nicht größer sei als die der klassisch-antiken Mythen, die man nur durch Gewohnung glaubhafter findet. Nun aber sei es an der Zeit, die Grenzen der Gewohnung zu überfliegen. Aber wichtiger bleibt es natürlich, daß faustischer Geist in die französische Dichtung dringt. Es ist die Unzufriedenheit, die Unersättlichkeit des Lebensdranges, der alle Hohen und Tiefen erleben, alle Schmerzen und Freuden der Welt ausschöpfen möchte, in keinem Augenblick Erfüllung findet und auch über den schönsten hinaus von Sehnsucht nach einem unendlichen Ziel getrieben wird. Es ist ein grenzenloser Erkenntnisdrang, der sich mit dem bisher so sicheren und fraglosen, weil auf Vernunft und Erfahrung gegründeten Weltbild nicht mehr zufrieden gibt, sondern mit anderen, tieferen, dunkleren und abenteuerlicheren Kräften in das Mysterium einzudringen und den Schleier der Welt zu heben versucht. Eine metaphysische Sehnsucht erwacht, ein Mut, in dunkle, unbekannte, gefährliche Regionen aufzubrechen. Die französische Dichtung, bisher so gesellschaftlich geprägt, versenkt sich in die schmerzvolle Lust der grenzenlosen Einsamkeit. Sie zersprengt auch ihre bisher so geschlossene, umgrenzte, klare und gemessene Form. Denn dem faustischen Geist ist jede Form ein Gefängnis, jede Grenze ein unerträglicher Schmerz. Die Einheit des Ortes ist nun die Grenzenlosigkeit des Raums, die Einheit der Zeit wird die Unendlichkeit. Die traditionelle Gebundenheit der französischen Form löst sich in der französischen Romantik auf, was nicht ohne die befreiende Wirkung des Faust geschieht. Es ist kaum auszudenken, wie Goethes Faust auf einen Geist wirken mußte, der an den Klassizismus seit Jahrhunderten gewöhnt war. George Sand schrieb einmal einen «Essay sur le drame fantastique» (in der «Revue des Deux-Mondes»). Es handelt

sich um Goethes Faust und die durch ihn bewirkten, faustischen Dramen « Manfred » von Byron, « Conrad » von Mickiewicz. Ihr Unterschied wird darin gefunden, daß der deutsche Faust mit Gott um die Wahrheit ringt, der englische Manfred um Vergessen, der polnische Conrad um die Befreiung seines Vaterlandes. Sie alle aber sind « metaphysische Dramen ». Sie mußten, wie George Sand erklärt, in Frankreich auf Widerstand stoßen, weil Frankreich « zu klassisch » war. Als der Faust erschien, emporste sich der akademische Geist Frankreichs über die Unordnung und Dunkelheit dieses Meisterwerkes, weil die Form so neu und der Plan nicht zu der durch die Regel geheiligten Gewohnheit Frankreichs paßte, weil Faust nicht auf die Bühne zu bringen war und weil diese Mischung « de la vie metaphysique et de la vie réelle », worin die Neuheit des Faust besteht, vom Verstande nicht zu fassen ist

Es ist nun höchst interessant zu sehen, wie man versuchte diese Widerstände zu überwinden. Man tat es zunächst, indem man die Hilfe der Musik anrief. Sie schien dem französischen Geist notwendig, um überhaupt in diese jenseits der Vernunft und der Erfahrung liegende Welt einzudringen und die Sphäre zu schaffen, in der diese phantastische, dem Verstand so unwahrscheinlich dunkende Dichtung zu erleben möglich wurde. Immer wieder wurde der Versuch gemacht, sich auf dem Wege der Musik in dieses Reich hineinzufinden und sicherlich: ohne die großartige Faustmusik von Berlioz und die weniger großartige, aber sehr eingangliche Musik Gounods hätte Frankreich kaum den Zugang gefunden, während der deutsche Geist in diesen faustischen Regionen an sich zu Hause ist und der Musik gar nicht bedarf. Berlioz hat selbst seine Faustpartitur: « Huit Scènes de Faust, Tragédie de Goethe, Traduites par Gérard (de Nerval) » mit einem huldigenden Brief an Goethe geschickt. In seinen Memoiren erzählt er, was der « Faust » ihm bedeutete. Er rechnete ihn zu einem der bemerkenswertesten Glücksfälle seines Lebens. Sein Eindruck war seltsam und tief. Das wunderbare Buch faszinierte ihn vom ersten Augenblicke an und ließ ihn nicht mehr los. Er las es fortwährend, bei Tisch, im Theater, auf den Straßen, überall. In jenem Brief an Goethe schreibt er, daß dieses erstaunliche Werk seit einigen Jahren seine standige Lektüre sei. Goethe möge einem jungen Komponisten verzeihen, der, das Herz geschwellt und die Phantasie entflammt durch sein Genie, einen Bewunderungsschrei nicht zurückhalten konnte.

Ein anderer Weg, auf dem sich Frankreich dem Faust zu nähern

versuchte, war der, daß es die bildende Kunst zu Hilfe rief und diese unfaßbaren Gestalten dem schauenden Auge greifbar vorzustellen trachtete. Der Versuch gelang in großartiger Weise, und was keinem deutschen Künstler gelang, nicht Retzsch, Cornelius, Kaulbach einem französischen Künstler, Delacroix, ist es gelungen, kongeniale Bilder zum Faust zu schaffen, die der Übersetzung von Stapfer beigegeben wurden. Sicherlich haben die Gretchenbilder von Ary Scheffer einen noch größeren Erfolg beim französischen Publikum gehabt. Aber sie sind süß und kitschig, während die Bilder von Delacroix in ihrer dusteren und genialen Wildheit dem Gegenstande seltsam angemessen scheinen, so daß Goethe einmal bei einem Vergleich der Faustbilder von Delacroix und Cornelius die von Delacroix für deutscher in ihrer Art erklärte. Er mußte gestehen, daß dieses Ungestüm der Konzeptionen, das Getummel der Kompositionen, die Gewaltsamkeit der Stellungen und die Roheit des Kolorits, wenn er sie auch keineswegs billigen wolle, Delacroix' Befähigung verrieten, sich in den Faust zu versenken und sich mit dieser Produktion dergestalt zu befreunden, daß er alles Duster in ihr ebenso aufgefaßt und einen unruhig strebenden Helden mit gleicher Unruhe des Griffels begleitet habe.<sup>12</sup> Auch diese Bilder haben jedenfalls den Zugang zum Faust und sein Verständnis erleichtert.

Der dritte Weg war durch die französische Sprache selbst gegeben, die mit ihrer eingeborenen Klarheit, Präzision und Durchsichtigkeit das Dunkel der Dichtung aufhellte. Goethe hat es selber so empfunden, wenn er französische Übersetzungen des Faust las. Schon 1808, als Lemarquand ihm bei einem fluchtigen Besuch in Weimar aus dem Faust, das Buch vor sich haltend, übersetzte, fiel ihm die Freiheit, die Anmut, die Herterkeit der Übersetzung auf, und er begrüßte Lemarquands Absicht, den ganzen Faust so zu übertragen. Das Resultat werde immer höchst merkwürdig sein, « weil der französische und deutsche Geist vielleicht noch niemals einen so wunderbaren Wettstreit eingegangen haben. »<sup>13</sup> Zwar, daß Goethe an Gérard de Nerval einen Brief geschrieben habe: er hatte seinen Faust in dessen Übersetzung selbst zum erstenmal verstanden, worauf die französische Romantik sich so viel zugute tat, und was noch heute in deutscher und französischer Faustliteratur spukt, ist eine Legende. Aber es gibt ein bezeugtes Urteil Goethes über Gérard de Nervals Übersetzung in den Gesprächen mit Eckermann: Es seien ihm wunderliche Gedanken durch den Kopf gegangen, wenn er bedenke, daß

Faust jetzt in einer Sprache gelte, in der vor funfzig Jahren noch Voltaire geherrscht habe. Deutsch mochte er den Faust nicht mehr lesen; aber in dieser französischen Übersetzung wirke alles wieder durchaus frisch, neu und geistreich. Jener Brief ist eine Legende. Aber Goethe hat wirklich von einer anderen Übersetzung, nämlich der von Stapfer, welche mit den Bildern von Delacroix erschien, gesagt: « Ist nun jenes Gedicht seiner Natur nach in einem dusteren Element empfangen, spielt es auf einem zwar mannigfaltigen, jedoch banglichen Schauplatz, so nimmt es sich in der französischen, alles erheiternden, der Betrachtung, dem Verstande entgegenkommenden Sprache schon um vieles klarer und absichtlicher aus »<sup>14</sup> Der Stolz eines Théophile Gautier hat somit doch einige Berechtigung, wenn er in seiner « Histoire du Romantisme » von Gérard de Nerval's Übersetzung schreibt: daß es eine schwere Aufgabe damals war, die bizarren und mysteriösen Schönheiten dieses ultraromantischen Dramas in die bis zum Exzeß furchtsam gewordene französische Sprache zu übertragen; aber es gelang, und die Deutschen, welche die Prätention haben undurchsichtig zu sein, mußten sich diesmal für besiegt erklären: die deutsche Sphinx war durch den französischen Oedipus erraten worden.

Es sei nun einiger Dichtungen der französischen Literatur gedacht, die in der Nachfolge Fausts gegangen sind, wenn sie auch Goethe mit wenigen Ausnahmen nicht mehr kennenlernen konnte. Es war ein für Frankreich neuer Menschentypus, der sich in zwei Dichtungen Alfred de Mussets, dem dramatischen Gedicht « La coupe et les lèvres » (1832) und in der epischen Dichtung « Rolla » (1833) darstellt. Es sind zwei Helden, die an ihrem unersättlichen Lebensdurst zugrunde gehen. Rolla: sich in alle Ausschweifungen der Sinne sturzend, nie befriedigt und im Genuß nach Begierde verschmachtend, bis er sich selbst den Tod gibt. Faust wird in dieser Dichtung denn auch mit langem Anruf beschworen. Der Held des Dramas ist nicht anders. Er mochte den Becher des Lebens ausschöpfen. Aber immer bleibt zwischen Lipp' und Kelchesrand ein unüberwindliches Hindernis. Der Fluch, den er gegen Gott und die Natur schleudert, weil sie solchen Durst in den Menschen legen und ihm doch das Mittel versagen, ihn zu stillen, klingt fast wörtlich an Fausts Fluch an. Es scheint wirklich, als habe Musset mit diesem Drama ein dem Faust analoges Werk Frankreich schenken wollen. Man kann es gewiß an Bedeutung ernstlich nicht mit Faust vergleichen, wohl aber im Motiv. Ein neuer Ton erklingt in der französischen Literatur. George Sand schafft mit ihrer

«Lelia» eine weibliche Faustgestalt, die von keinem Liebeserlebnis ganz erfüllt, von keinem Augenblick ganz befriedigt werden kann. Balzac hat oft sein Interesse für «le monde nocturne et fantastique des ballades allemandes», für Faust und E.T.A. Hoffmann bekundet. Er nannte das deutsche Volk das Volk der okkulten Wissenschaften, und als typisch deutsche Gestalten galten ihm. Jakob Bohme, Agrippa von Nettesheim, Paracelsus, Faust, «les grands chercheurs de causes occultes». Er selbst durchwühlte alle Wissenschaften, Philosophien und Religionen, versenkte sich in den Okkultismus, um auf solchen faustischen Wegen tiefere Erkenntnis zu gewinnen, den Schleier der Welt zu heben, ihr Geheimnis zu ergründen. Er vertraut nicht mehr jener Macht der Erkenntnis, zu der sich der französische Geist bis dahin bekannte: der Vernunft. In seinen Romanen finden sich überall solche «chercheurs de l'infini», «chercheurs de secrets», Magier, Okkultisten, Alchimisten, Geheimnistrager, die in der französischen Literatur so neu und so befremdend dastehen, und wenn es nicht solche Sucher auf dunklen Wegen sind, so sind seine Menschen doch von einem inneren Stachel getrieben: «le désir», der bis zur Leidenschaft, zur wilden Jagd nach Liebe, Reichtum, Macht gesteigerten Begier. Seine Erfinder, Künstler, Denker sind besessen von der Leidenschaft der Idee. Überall dieser nie zu befriedigende Damon, überall diese Sucher sinnlicher und idealer Grenzenlosigkeit. Das ist die menschliche Komödie. Balzac war das Haupt der «satanischen Schule» in Frankreich, wie es Byron in England war, und diese ganze Bewegung beginnt mit Goethes Faust. Zweimal, mit seinen Romanen «La Recherche de l'Absolu» und «La Peau de Chagrin», besonders mit diesem, scheint Balzac wirklich den Wettkampf mit Goethes Faust (und E.T.A. Hoffmann) aufgenommen zu haben. Aber gerade in diesem Jugendwerk bleibt es bei einer nur sehr äußerlichen, durch den Teufelspakt gegebenen Ähnlichkeit. Balzac schickte dieses Werk vielleicht zum Zeichen, daß der Faust zu seinen geistigen Ahnen gehöre, mit einer großen Sendung der französischen Romantiker 1831 nach Weimar. Aber Goethe, der darin wohl das Produkt eines ganz vorzüglichen Geistes erkannte, fand doch auch, daß es auf ein nicht zu heilendes Grundverderbnis der Nation deute, welches immer tiefer um sich greifen wird, «wenn nicht die Départements, die jetzt nicht lesen und schreiben können, sie dereinst wieder herstellen, insofern es möglich wäre». Goethe war damals mit dem Abschluß des zweiten Teiles Faust beschäftigt.

Noch einmal sei gesagt, daß Faust gewiß nicht Gluck und Segen für die jungen Dichter Frankreichs brachte, und Musset hat in seiner « Confession » nicht nur dem Werther sondern auch dem Faust geflucht. Aber die gewaltige Erweiterung des allzu eng gewordenen, französischen Bereiches, die der Faust ihm brachte, ist nicht abzuleugnen, und es gibt nun auch eine ganze Reihe französischer Dichtungen, die, von Faust beeindruckt, doch ein hoffnungsreicheres, trostvolleres Welt- und Geschichtsbild entwerfen. Man kann in Faustbesprechungen der französischen Romantik häufig lesen, daß dieses Drama mehr als die Geschichte eines einmaligen Menschen darstelle. Es sei die Geschichte des Menschengeistes überhaupt, und Faust sei der symbolische Repräsentant der Menschheitsgeschichte. In dieser Dichtung offenbare sich der Sinn und das Ziel der Geschichte, die sich nach einem gewaltigen Weltplan vollzieht. Die Geschichte der Menschheit sei ein Weg der Schmerzen und Irrungen. Aber der Menscheng Geist wandelt und lautert sich durch solche Prüfungen. Faust wurde als eine philosophische Dichtung, eine Philosophie der Geschichte in dichterischer Gestalt verstanden.

Dazu ist aber zu bemerken, daß mit Goethes Faust zusammen ein anderes Werk der deutschen Literatur die Erregung faustischer Geistigkeit in Frankreich bewirkte. Es sind Herders « Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit », welche die Geschichte als die Entwicklung der Humanität, aller in der menschlichen Natur angelegten Möglichkeiten, begreifen, die sich je nach der verschiedenen Veranlagung der Nationen, der Verschiedenheit des Raumes und der Zeit und in der Zusammenarbeit der Völker entfalten und einem zukünftigen Ideal entgegenführen. Die Geschichte der Menschheit als die unendlich werdende Verwirklichung der Humanitätsidee: das war es, was mit der Goetheschen Faustidee zusammenschmolz. Goethe selbst hatte ja an Herders Werk mitgearbeitet, so daß man es fast ein gemeinsames Werk nennen darf. Die Goethe-Herdersche Idee, daß die Menschheit ein lebendiger Organismus sei, in dem ein jedes Volk eine bestimmte Funktion zu erfüllen hat, wodurch die natürliche Bestimmung des Menschen sich nach und nach verwirklicht, zündete in der französischen Romantik. Schon einmal hatte der philosophische Schriftsteller und Philantrop Degérando Frankreich auf Herder gewiesen, Aufsätze über ihn veröffentlicht, auch einige Partien aus den « Ideen » übersetzt. Seine Bemühungen waren erfolglos geblieben. Aber Degérando hat den jungen Edgar Quinet dazu angeregt, Herders

« Ideen » ganz zu übersetzen. Die Übersetzung erschien mit einer großen Einleitung: « Introduction à la Philosophie de l'Histoire de l'Humanité » 1825. Zwei Jahre später folgte Quinets « Essay sur les Oeuvres de Herder ». Quinet widmete die Übersetzung, als sie 1857 neu erscheinen konnte, den Manen Goethes, nachdem er erst nach Goethes Tod erfahren hatte, daß dieser sie in « Kunst und Altertum » der Aufmerksamkeit Deutschlands empfohlen hatte. Sie war für Goethe natürlich ein willkommenes Zeichen der sich bildenden Weltliteratur: ein Geist, der in Deutschland selbst schon ausgewirkt hatte, erstand nun in Frankreich zu neuer Wirksamkeit. Quinet hat selbst erzählt, welche erhebende und sein ganzes Leben entscheidende Wirkung schon in früher Jugend von Herder auf ihn ausgegangen war. Durch seine « Ideen » offenbarte sich ihm in dem trostlosen und verwirrenden Chaos der historischen Zeitbegebenheiten ein lenkendes und ordnendes Prinzip: daß der Same zur Humanität, zur Freiheit, Gerechtigkeit, Sittlichkeit und Schönheit von Natur in den Menschen gelegt sei und in der Universalgeschichte der Menschheit durch Zusammenarbeit der Zeiten und Völker aufgehe. Damit fand er die Bestimmung des Menschen und seine eigene Bestimmung. Der Mensch, der nach seiner Kraft, an seinem Platz, zum Aufbau dieses zukünftigen Reiches der Humanität hilft, reicht über die eigene Individualität, über seine Zeit und sein Volk hinaus und strömt als Welle in dem einen Strome der Geschichte, der, von fernster Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft führend, alles mit allem verbindet und durch ewige Wandlung und Entwicklung der letzten Bestimmung der Menschheit entgegenführt, der Herrschaft des Geistes, der Freiheit, Gerechtigkeit, Sittlichkeit und Schönheit in der menschlichen Gesellschaft. So meinte dieser französische Geschichtsphilosoph die Philosophie des Egoismus von Helvetius, den skeptischen Spott Voltaire's und das Nützlichkeitsprinzip der Engländer zu überwinden.

Was also hat so wandelnd von Herder her auf den französischen Geist gewirkt? Quinet selbst hat es in der Einleitung zu seiner Übersetzung und in seinem Essay über Herder bekannt. Eine sittliche Wandlung vollzog sich in ihm durch die Idee, daß der Mensch dazu bestimmt sei, einem höchsten Ideal um seiner selbst willen, nicht um persönlichen Glückes, nicht um irgendwelcher Zwecke und Interessen willen zu dienen. Dies « um seiner selbst willen » wurde ja im Ausland als besonders deutsch empfunden. Man kann sogar feststellen, daß Frankreich die Heimat des Prinzipes « l'art pour l'art » in Deutschland, in

der kantischen Philosophie und der Weimaraner Kunst gefunden hat. Das zweite Moment war die Entstehung eines historischen Weltbildes, der Welt als einer unendlich werdenden Entwicklung. Denn jedes Ideal hat ja als solches ein unendliches Ziel, das nur in ewiger Annäherung, nie aber ganz erreicht werden kann. Diese Annäherung aber — und das ist das dritte Moment — kann nur in dem harmonischen Zusammenwirken der Menschen, Völker und Zeiten geschehen, und damit wurde jede Isolierung eines Menschen, eines Volkes, einer Zeit aufgehoben. Ein neues Ethos kündigt sich auch hierin an. Wenn die Geschichte ein einziger Strom ist, in welchem jeder Mensch, jedes Volk und jede Zeit nur als eine Welle strömt, wenn sie eine unendliche Melodie ist, in der alles nur als mitschwingender Ton seine Bedeutung hat, so war damit gerade für den französischen Geist, der bisher geneigt war, sich zu isolieren, zu verschließen, sich selbst genug zu sein, die neue Erkenntnis gegeben, daß Öffnung, Einstrom und Mitstrom nötig sei. Er muß im Nebeneinander des Raumes mit andern Völkern zusammenwirken, im Nacheinander der Zeit sich an die Vergangenheit schließen und die Zukunft im Auge haben. Es ist kein Zufall, daß der Junger Herders, Edgar Quinet, einer der ersten der französischen Schriftsteller war, der die Idee einer Weltliteratur in seiner bedeutenden Abhandlung « De l'Unité des Littératures Modernes » (1838) verkündete, in welcher er eine neue Wissenschaft verlangte, die alle Literaturen zusammen als eine untrennbare Einheit erschaut und darstellt, und in der er die Forderung erhebt, daß keine Literatur sich in sich selbst verschließe, sondern Wechselbeziehung und Öffnung nach allen Seiten suche. Nur in der Zusammenarbeit aller Völker kann sich die Entwicklung der Humanität, dieser großen Bestimmung der Menschheit, vollziehen.

Diese Herderschen Ideen also einten sich mit Goethes Faust, und Quinet selbst, der Junger Herders, sein Übersetzer und Verkünder in Frankreich, faßte den Plan, diese Philosophie der Geschichte in einer mythischen Gestalt zu verkörpern. Seine epische Dichtung « Ahasver » (1833) ist an sich nicht gerade von dichterisch großer Bedeutung, aber sie spielt in der Geschichte der französischen Literatur doch eine wichtige Rolle, indem sie eine Reihe faustischer Dichtungen eröffnet, in denen es um die Geschichte des Menschen und der Menschheit geht. Eine Gestalt wie Ahasver, die schon manchmal mit Faust verglichen wurde, ist ja an sich in der französischen Literatur damals als ein Fremdling aufgetreten, nicht nur deshalb, weil sie nicht der antiken



Mythologie oder Geschichte angehört, sondern als der ewig ruhelose, von ewigem Stachel getriebene, gehetzte Mensch. In dieser mythischen Gestalt also, in den Wanderungen des ewigen Juden durch die Zeiten und über die Völker hin hat der Dichter symbolisch die Geschichte der Menschheit dargestellt und damit einen Weg eröffnet, der vielfach fortgesetzt wurde. Lamartine schuf 1838 seine epische Dichtung «*La Chute d'un Ange*», welche die Entwicklung des menschlichen Geistes, die Phasen darstellen wollte, die er durchläuft, um seine gottliche Bestimmung zu erfüllen und auf dem Wege der Vorsehung durch seine irdischen Prüfungen zu seinem Ziel zu kommen. Die «*Psyche*» von La Prade (1841) hat den Abfall der Seele von Gott durch den Erkenntnisdrang zum Motiv, ihre Verbannung, ihre Prüfungen und ihre Läuterung auf dem Wege der Geschichte bis zu ihrer Vereinigung mit Amor, dem Gott der Liebe. Victor Hugos vielbandiges Epos «*Légende des Siècles*» (seit 1859) wollte die Entwicklung der Menschheit von Zeitalter zu Zeitalter, den einheitlichen und gewaltigen Aufstieg zum Licht, von Eva, der Mutter der Menschen, bis zur Revolution, der Mutter der Völker, von Barbarei zur Zivilisation erzählen. Jedes Zeitalter wird als eine Wandlung der Physiognomie der Menschheit dargestellt. Der geheimnisvolle Faden durch das Labyrinth der Geschichte ist der Fortschritt, «*le progrès*», in welchem der Mensch aus Finsternissen zur Verklärung aufsteigt, «*la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté*». Es sollte eine Art von religiösem, tausendstrophigem Hymnus sein, gemischt aus Geschichte, Mythos und Legende der Völker und der Zeiten. Der zweite Teil des Faust war diesen Dichtern sicherlich, wenigstens in seinem Gedankengehalt, bereits bekannt geworden, wodurch die Entwicklungsidee des Faust, der Aufstieg aus Dunkel zum Licht erst klar in die Erscheinung trat. In der «*Futura*» von Vacquerie aber ist nun wirklich der Faust des zweiten Teiles der Held. Faust, der freie Gedanke, vermählt sich mit Helena, der Schönheit, und zeugt mit ihr Futura, die Zukunft, die das Reich Gottes auf Erden gründet, das Reich der Liebe, der Menschlichkeit, der Gerechtigkeit, der Humanität. Wie das Epos wird auch das französische Drama vom faustischen Geist ergriffen, und es gibt nun Dramen, in denen Albertus Magnus, als faustische Legendengestalt des Mittelalters, den Helden darstellt, der von unersättlichem Durst nach Allerkennntnis gequält, der Teufelsverführung zu erliegen droht, aber wie Goethes Faust, durch Läuterung und weibliche Liebe gerettet wird.

So ist es in dem « Drame fantastique » der George Sand: « Les sept Cordes de la Lyre » (1839). Die Dichterin, die ja auch eine bedeutende Abhandlung über den Faust im Vergleich mit Byrons Manfred und Mickiewicz' Conrad schrieb, bezeugt denn auch in diesem Drama damit, daß ihr Mephisto Faust als Ahnen des Albertus und Gretchen anruft, aber diesmal auf andere Weise die Verführung dieses neuen Faust und seiner Helena probieren will, die Ahnenschaft des Goetheschen Faust für ihre Dichtung und zwar nicht nur des ersten, sondern auch des zweiten Teils, worauf sowohl der Name der Madchengestalt « Hélène », wie das mystische Symbol der Leyer, die Rettung durch himmlische Mächte, der überirdische Aufstieg Helenas deutet. Auch Théophil Gautier hat einen Albertus Magnus verfaßt, und es gibt außerdem französische Dramen, in denen Faust selbst als Held erscheint. Gautier kontrastiert in seiner « Comédie de la Mort » den alten Faust und Don Juan, ein in der französischen wie auch in der deutschen Literatur häufig werdendes Motiv. In seinem Drama « Fin de la Comédie ou la Mort du Faust et Don Juan » (1836) läßt Adolphe Dumas Don Juan die Wandlung vom Liebesgenießer zum faustischen Erkennen durchmachen, während Faust sich vom erkennenden zum liebenden Menschen wandelt.

Das ist die faustische Dichtung der französischen Romantik, die so deutlich die Erweckung durch Goethes Faust verrät und doch auch wiederum so französisch anmutet, weil alles, in den meisten Fällen, unter den Aspekt der menschlichen Gesellschaft gestellt wird, und sich die Idee der Entwicklung als die des sozialen Fortschritts zeigt. Denn wenn auch Goethes Faust am Ende der Zivilisator ist, der dem Meer in heißem Kampfe neues Siedlungsland für Menschen abgewinnt, so ist doch das nur die letzte Stufe der Vollendung seiner Persönlichkeit, die Stufe der Tat. In den faustischen Dichtungen Frankreichs aber geht der Weg dem Reiche Gottes auf Erden zu, einem Reich der Gerechtigkeit, der Freiheit, der Humanität, einer idealen Gesellschaft, so daß sich doch wieder der Unterschied zwischen der auf der Idee der Persönlichkeit beruhenden, deutschen Literatur und der auf der Idee der Gesellschaft ruhenden, französischen erweist. Durch die Sozialisierung deutscher Ideen, die sich auf allen Gebieten zeigt, wurde ja die französische Romantik auch fähig, rückwirkend auf die deutsche Literatur diese aus der Romantik herauszuführen. Das junge Deutschland, eine durchaus sozialpolitische Bewegung, entspricht innerhalb der deutschen Literatur dem, was innerhalb der französischen die

französische Romantik ist, und es steht auch stark unter ihrem Einfluß.

Wenn aber in der französischen Romantik der Konflikt der Persönlichkeit mit der Gesellschaft, besonders des Genies, des Dichters, ein Hauptmotiv geworden ist, so ist auch das auf Goethe zurückzuführen. Frau von Stael hat den grundlegenden Unterschied zwischen der deutschen und französischen Literatur darin gefunden, daß die französische einen gesellschaftlichen Charakter trägt, die deutsche aber auf der Freiheit der dichterischen Individualität beruht. Der französische Dichter ist der Exponent, die Stimme der Gesellschaft, der deutsche lebt und dichtet in Einsamkeit für sich. Solange die deutsche Literatur unter französischem Einfluß stand, wie das im 18. Jahrhundert der Fall war, trifft das freilich nicht zu. Aber seit sie sich im Sturm und Drang auf ihre eigene Natur besann, erweist es sich als Wahrheit. In Goethe und seiner Dichtung hat sich wirklich zum erstenmal in der Weltliteratur das Verhältnis zwischen Dichter und Gesellschaft als ein tief problematisches offenbart, und Goethe hat zum erstenmal in der Weltliteratur Künstlertragodien gestaltet. Er tat es in seinem kleinen Jugendwerk · «Künstlers Erdenwallen» und dann in seinem Tasso. Das englische Drama «Tassos Melancholy» von einem unbekannten Dichter, das zu Ende des 16. Jahrhunderts in London aufgeführt wurde und verlorengegangen ist, war ohne Zweifel kein Künstlerdrama. Goethes Tasso aber hat das Problem von Dichter und Gesellschaft gestellt. Es ist die Tragodie eines Dichters, der im Reiche seiner idealen Traume und Visionen lebend, ein eigenes Maß und Recht für sich, den Genius verlangend, in der Gesellschaft keinen Lebensraum besitzt, in dem er atmen kann, und, weil er gegen ihre Sitte und ihr Maß verstößt, von ihr verstoßen und geächtet wird. So wie Goethe schon im Werther sich nicht mit dem Motiv der Liebe begnugte, sondern ihm ein soziales hinzufügte, so tat er es auch im Tasso. Als Goethe dieses Werk vollendete, war er gewiß schon nicht mehr seinem Tasso gleich, so wie er nicht mehr Werther war, als er diesen vollendet hatte. Er hatte es in Weimar gelernt, sich entsagend in die Ordnung der Gesellschaft einzufügen, und sein Tasso, der seine Vollendung in Italien erfuhr, wurde so zu einer Art von Selbstgericht. Aber wieder sehen wir: die Welt sah nicht den Goethe, der sich selber überwand. Sie sah in seinem Tasso und in Goethe selbst den einsamen Dichter, der kraft seines Dichtertums in Konflikt mit der menschlichen Gesellschaft gerät, sein dichterisch-geniales Maß an sie legt und ihr darnach

das Urteil spricht. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß sich durch Goethe das Bild des Dichters und des Künstlers überhaupt in der Welt gewandelt hat, und daß die Beziehung von Dichter und Gesellschaft erst durch ihn zu einem tragischen Problem geworden ist. Man kann das so gewandelte Dichterbild in allen europäischen Literaturen finden, im « Correggio » des danischen Romantikers Oehlenschläger, der sich denn auch in seiner Selbstbiographie dabei auf Goethes Künstlerdramen beruft, in Mickiewicz' « Conrad », in Byron als Gestalt sowie als Dichter eines Tasso, in Shelley, bei dem es auch kein Zufall war, daß er den Plan zu einer Tassotragödie faßte, von der einige Fragmente erhalten sind, in « Tassos Coronation » von Felicia Hemans, in dem russischen Drama « Torquato Tasso » von Nestor Kukolnik (1830/31). Shelley und Byron wurden ja auch selbst von der englischen Gesellschaft geachtet, aus England verbannt, und trugen gleichsam das Kainszeichen des Dichters auf der Stirn. In seiner epischen Dichtung « Alastor, oder der Geist der Einsamkeit » (1815) hat Shelley eine faustische Gestalt als Helden dargestellt, aber einen Faust, der ein Dichter, und zwar einer von Tassos Geschlecht ist. Es ist die Geschichte eines Dichters, dem ein so hohes Traumbild seiner Phantasie vor der Seele schwebt, daß er vergeblich nach einem Ebenbilde in der Wirklichkeit sucht, weil Wirklichkeit dem Dichtertraum niemals entsprechen kann, und so verloscht und stirbt er in der Einsamkeit.

Am auffälligsten aber ist eine solche Wandlung des Dichterbildes doch in der französischen Literatur, weil sich der Dichter gerade in ihr bisher so ganz als Repräsentant der Gesellschaft empfunden und sich nach ihrem Maß und Brauch gerichtet hatte. War doch der Kult der Form in der französischen Literatur ganz wesentlich ein Kult gesellschaftlicher Form, der Form als Göttin der Gesellschaft. Es war die Frau von Stael, welche die Welt auf den Unterschied zwischen der deutschen und französischen Literatur in dieser Hinsicht aufmerksam machte. Sie war es auch, welche zum erstenmal in Goethes Tasso die Tragödie des Konfliktes zwischen Dichter und Gesellschaft, Poesie und Konvention erblickte und die Welt in ihrem Buch « De l'Allemagne » darauf wies. Durch ihre Vermittlung geschah es wohl, daß Goethe das Dichterbild in der französischen Romantik umgestaltete. Man braucht dabei nicht einmal an die französische Nachbildung des Goetheschen Tasso zu denken: « Le Tasse » von Alexandre Duval (1826), von der Goethe in « Kunst und Altertum » berichtet, daß sie die Auf-

merksamkeit der ganzen Nation erregt und sich eines glänzenden Beifalls erfreut habe. Es handelt sich in ihr jedoch nur um eine Wandlung des Goetheschen Tasso in eine höchst konventionelle, hofische Liebes- und Eifersuchtstragödie. Von einem tragischen Dichterschicksal ist nichts in ihr zu finden. Aber einer der ersten und entscheidenden Siege der französischen Romantik war ein Drama Alfred de Vignys: « Chatterton » (1835), und es stellt das Martyrium eines englischen Dichters dar, der eine zu hohe Idee von Dichtung und Dichtertum in sich tragt, als daß er in seiner eigenen Dichtung auf die Forderung der Gesellschaft Rücksicht nehmen konnte. Die Gesellschaft aber racht sich dafür an ihm und treibt ihn in Elend, Hunger und Tod. Es ist ganz offenbar, daß Chatterton in diesem Drama Tassosche Züge tragt, und Alfred de Vigny hat wohl auch das Goethesche Drama gekannt. Zum mindesten kannte er es aus der eingehenden Besprechung der Frau von Stael in ihrem Buch « De l'Allemagne ». Er hat auch in seinem Roman « Stello » (1832) drei Dichtergestalten beschworen: Gilbert, der in Wahnsinn endete, Chatterton, der sich vergiftete, André Chénier, der hingerichtet wurde, um an ihnen zu beweisen, daß der Dichter als solcher zu dem ewig von den Mächten der Erde, dem Staat und der Gesellschaft verfluchten Geschlecht gehöre.

Kein Wunder denn auch, daß zu den wesentlichsten Zügen des Goethebildes in der französischen Romantik seine Originalität und seine Selbstdarstellung gehört. Darauf beruht die große und wirklich tiefe Charakteristik Goethes, die von Ampère im « Globe » entworfen und von Goethe selbst übersetzt wurde. Der Originalität schrieb Ampère es zu, daß Goethe so langsam in Frankreich Eingang fand, und was ihn besonders erstaunte, war dies, daß Goethe den Stoff seiner Produktionen so ganz in sich selber suchte, daß er nichts dichten wollte, als was er selbst gesehen oder gefühlt hatte. In jeder Dichtung, auch im Drama, drückt er aus, was ihn erfreut, schmerzt, beschäftigt hatte. Liest man ihn, so muß man von dem Gedanken ausgehen, daß ein jedes seiner Werke auf einen gewissen Zustand seiner Seele oder seines Geistes Bezug habe: man muß darin die Geschichte der Gefühle suchen, wie der Ereignisse, die sein Dasein ausfüllten. Welch ein Schauspiel, einen kühnen Geist zu sehen, nur auf sich selbst gestützt, nur seinen eigenen Eingebungen gehorchend ! Das war nun der Leitgedanke Ampères, die Person Goethes und sein ganz persönliches Erlebnis in seinen Dichtungen zu finden, und daß es ihm gelungen ist, hat Goethe selbst ihm bezeugt. Das alles scheint ja freilich für den

deutschen Leser Goethes eine Selbstverständlichkeit zu sein. Für Frankreich aber war es eine neue Offenbarung und Erkenntnis, daß ein großer Dichter durchaus nicht nur das Sprachrohr der Gesellschaft zu sein habe, sondern sich selbst, sein innerstes und eigenstes Erlebnis im Gedicht bekenne und gestalte, und diese Offenbarung hat vielleicht einem oder dem andern der französischen Romantiker, etwa Musset und Lamartine, den Mut gegeben, einen ähnlichen Weg zu gehen.

Natürlich war es in erster Linie die französische Lyrik, welche so eine Wandlung erfuhr, und wenn schon das ganze Goethebild der französischen Romantik im Grunde das eines sich selbstbekennenden, auch im Drama, auch im Epos, aus seiner eigenen Innerlichkeit schöpfenden Lyrikers war, so haben doch die Lieder Goethes in dieser Richtung besonders tief gewirkt und zu der Wandlung beigetragen, die sich von den rein geselligen Chansons oder den allgemein reflektierenden Gedichten Frankreichs zu jenen Liedern der französischen Romantik vollzog, in denen tiefere, dunklere, innigere, aus Einsamkeit und Sehnsucht geborene Tone, Tone des Schmerzes und der Seligkeit, des Einklangs nicht mit der Gesellschaft sondern der Natur, und einer Liebe angeschlagen werden, die nicht mehr Galanterie ist, sondern innigstes Gefühl. Goethe wurde für die französische Romantik und weit über sie hinaus zum Inbegriff des Lyrikers überhaupt, und nur Heinrich Heine kann in Frankreich darin noch mit ihm wetteifern. Ja, «lyrisch» fällt geradezu, seit Frau von Stael ihr Goethebild errichtet hatte, mit deutsch zusammen, sowie für Musset «romantisch» und deutsch identische Begriffe waren. Nannte doch Musset die Romantik die Tochter Deutschlands; sprach er doch von der «douce obscurité que le romantisme importa d'Allemagne». La douce obscurité! Wie seltsam klingt das im Lande der clarté und der raison. «Le romantisme», sagt Musset einmal, «c'est la poésie allemande». Noch André Suarès hat in seiner zu Goethes hunderstem Todestag 1932 erschienenen Schrift «Goethe Le Grand Européen», in der Goethe der größte Mensch der modernen Zeiten und unser aller Meister genannt wird, die Lieder für die hinreißendsten und schönsten seiner Schöpfungen erklärt, und selbst im «Faust» findet er die Lieder bewundernswerter als alles sonst. Denn hier hat der Gedanke seine Musik gefunden. Auch sind es die Lieder Mignons und des Harfners, welche für ihn die tiefste Schönheit des «Wilhelm Meister» ausmachen. Romain Rolland hat nicht viel anders empfunden. Das Phänomen ist aber zur Zeit der Romantik um so erstaunlicher, als die Übersetzungen Goethescher

Lyrik damals eigentlich alles zu wünschen übrig ließen, und auch Gérard de Nerval macht davon mit seinen « *Poésies Allemandes* » (1830) keine besonders bemerkenswerte Ausnahme. Überdies wurden die Lieder und Balladen Goethes damals noch meistens in Prosa übersetzt, wodurch ihnen von vornherein ihre Seele genommen wurde, und es fehlten auch der französischen Dichtersprache damals noch die Töne, die erst Verlaine ihr geschenkt hat, um eine angemessene Übertragung Goethescher Lieder möglich zu machen. Bedenkt man dazu, daß überhaupt gerade die Lyrik der Übersetzung die größten Schwierigkeiten bereitet, und daß ihr Duft, ihr Schmelz, ihre Stimmung, ihre Musik, sich nur allzuleicht dabei verflüchtigt, so wird man um so mehr darüber staunen, daß Goethes Lieder (in Verbindung mit denen anderer deutscher Lyriker, wie Bürger, Schiller, Uhland, Heine und auch mit englischer Lyrik) eine solche Wandlung in der französischen Lyrik bewirkten. Denn sie taten es wirklich durch Übersetzungen, weil die französische Romantik, mit allergeringsten Ausnahmen, auf Übersetzungen angewiesen war. Gleich an den « *Poésies de Goethe, auteur de 'Werther', traduites pour la première fois de l'allemand par Mme E. Panckoucke* » (1825) (in Wahrheit von verschiedenen Mitarbeitern des Verlagshauses Panckoucke, wie Aubert und Loeve-Weimars) tadelte Goethe selbst, daß sie nur « paraphrasiert und die Poesie zerstört ». Die Erklärung ist wohl darin zu finden, daß die Lieder Goethes auf den Flügeln Beethovenscher und Schubertscher Musik nach Frankreich getragen wurden, wie man überhaupt nie vergessen darf, welch große Hilfe der deutschen Dichtung bei ihrem Zuge in die Welt durch die deutsche Musik geleistet wurde. Musik, nicht Dichtung, galt seit den Tagen der europäischen Romantik als die eigentliche Weltsprache Deutschlands und als der natürlichste Ausdruck der deutschen Seele, ihr Atem gleichsam, wie Victor Hugo es in seinen Hymnus auf Deutschland bezeichnet hat, « *la grande communication de l'Allemagne avec le genre humain* », wie es in Hugos Shakespeare-Buch heißt. « *C'est par la musique que ces idées qui pénètrent les âmes sortent de l'Allemagne.* » Beethovens Ausspruch, daß Musik die Weltsprache sei, die keiner Übersetzungen bedarf, weil sie unmittelbar von Seele zu Seele spricht, trifft gerade im deutschen Falle besonders zu. Musset glaubte im letzten Fiebertraum, auf seinem Sterbebett, noch deutsche Musik zu hören. Beethoven, Mozart, Schubert. Heinrich Heine berichtet in seiner « *Lutetia* », wie die deutsche Musik sich Frankreich eroberte und auch dazu be-

stimmt war, das Verstandnis der deutschen Literatur zu fordern. Aber auch ohne Vertonung horten die franzosischen Lyriker in den Gedichten Goethes und Heines durch die Übersetzung hindurch ihre innere Musik, und in ihr empfanden sie den wesentlichsten Unterschied von der bisherigen Lyrik Frankreichs, die so rhetorisch, deklamatorisch, reflektierend, rasonierend war. Ein Goethesches Gedicht dagegen, ein deutsches Gedicht überhaupt, so fand man jetzt in Frankreich, verlangt von innen her nach Vertonung, und der Komponist hat gleichsam nur die immanente Melodie des Gedichtes zu ertauschen. Das von innen her zum Gesang bestimmte Gedicht, der sprachlich-musikalische Ausdruck der Seele, des Herzens, der Empfindung, mit einem Wort: das Lied galt als die eigentlich deutsche Kunst oder besser gesagt, die eigentlich deutsche Natur. Jetzt erst begriff man, daß Lyrik aus dem Geiste der Musik geboren werde, und ohne solche Erkenntnis hatte vielleicht Musset sein berühmtes Gedicht « Rappelle-toi, Paroles faites sur la musique de Mozart » nicht gedichtet. (Es ist wohl einem deutschen Liede nachgebildet, dessen Musik aber nicht von Mozart stammt.) Man kann auch bemerken, wie oft nun aus deutschen Dramen und Balladen französische Opern entstehen, nach Goethe: « Faust » von Berlioz und Gounod, die « Braut von Corinth », die von Scribe für Auber bearbeitet wurde, « Mignon » von Thomas, « Werther » von Massenet, und Théophil Gautier plante gar aus dem « Erlkönig » ein Ballett zu machen ! Aber es gibt nichts, was für das Wesen des deutschen Einflusses in der französischen Literatur so charakteristisch wäre wie dies: daß die deutsche Bezeichnung « Lied », wirklich das deutsche Wort « Lied » zum Namen für französische Gedichte wurde, die solchen seelisch-musikalischen Charakter tragen. Das begann in der französischen Romantik bei Musset, Gautier, Sainte-Beuve, setzte sich im Symbolismus fort, und noch heute ist diese Bezeichnung « lied » dem französischen Sprachgebrauch ganz gelaufig, so wie man auch bei anderen, unübersetzbaren Worten, wie etwa « Gemut » und « Stimmung » bei den deutschen Ausdrücken blieb. Will man die Wandlung, die sich in den Beziehungen der beiden Völker vom 18. zum 19. Jahrhundert vollzog, mit möglichster Deutlichkeit fassen, so braucht man nur daran zu denken, wie oft im 18. Jahrhundert das heitere, gesellige, in Gesellschaft zu singende Lied von deutschen Dichtern « Chanson » genannt wurde.

Das aber deutet auf eine weitere Verschiedenheit zwischen den Stimmen der Völker und noch eine andere Wandlung in der französischen



Lyrik hin. Denn unter «Lied» wurde in Frankreich meistens gerade nicht das heitere Gedicht verstanden, sondern das schwermütige, schwärmerische, traumerische, in die Natur und in sich selbst versunkene, nicht das gesellschaftliche, sondern das volksliedhafte, und auch daran war Goethe nicht unbeteiligt. Denn was den französischen Geist an Goethe ganz besonders erstaunte, war dieses, daß ein Dichter von so hohem Rang, so erlesener und universaler Bildung, solcher stolzen Position in der Gesellschaft, es doch wagte, seine Lieder, die er aus der eigenen Seele sang, im Ton des Volksliedes zu singen, so wie er sich nicht scheute, seine größte Dichtung, den Faust, aus einem Volksbuch zu schöpfen. Das war für Frankreich damals ganz so neu, wie die Erlebnisdichtung. Das Volkslied galt in der französischen Literatur sozusagen nicht für gesellschaftsfähig, und nun vernahm man aus dem Munde eines so großen Dichters Lieder im Ton des Volkes. Es ist dabei für das nun erwachte Verstandnis Frankreichs gegenüber der deutschen Dichtung sehr bezeichnend, daß jenes Bild Goethescher Einsamkeits- und Selbstbekenntnisdichtung so gut zusammenhing mit diesem Bilde des volkstümlichen Dichters Goethe, des Sängers der Gretchen-, Klarchen-, Mignon- und Harfner-Lieder, so wie Edgar Quinet in Faust und Gretchen zwei Seiten des deutschen Geistes erkannte, die immer im deutschen Volk nebeneinander bestehen: «l'extrême réflexion et l'extrême naïveté, tout l'héritage de science du genre humain et toute la poésie virginale d'une race nouvelle» (Allemagne et Italie). Es gibt ja wirklich nichts, was mehr aus dem Geist der Einsamkeit geboren wäre als ein deutsches Volkslied, das denn auch sinnvoll eigentlich nur allein zu singen ist, so ganz im Unterschied von den französischen Chansons. Goethe, der ein großer Bewunderer Bérangers war, dieses Meisters der Chansons, und ihn bei vielen Gelegenheiten in Deutschland bekanntzumachen versuchte, mußte doch Eckermann gegenüber erklären, daß solch politische Lieder in Deutschland nicht am Platze waren. Es fehlte an Gegenständen, welche die Begeisterung der ganzen Nation erregen konnten. Es werden Lieder einer Partei. So ist es denn charakteristisch, daß erst Chamisso, der geborene Franzose, es dann doch vermocht hat, die Lieder Bérangers in Deutschland einzubürgern und selber deutsche Chansons in ihrem Stil zu schaffen. Die Lieder Goethes aber brachten mit dem Echo, das sie in Frankreich fanden, ganz neue Töne in den bisher so exklusiven, hochgesellschaftlichen Raum der französischen Literatur und bedeuteten auch gegenüber Béranger eine Neuheit.

Nach dem Vorbild deutscher Volksliedersammlungen wurden nun auch die alten Volksheder Frankreichs gesammelt, und auch sie wurden « lieds » genannt, lieds de France. Zur Zeit des Symbolismus, der so stark im Zeichen Richard Wagners stand, mit dem denn auch ein beispielloser Kult getrieben wurde, drang in seiner Gefolgschaft auch eine neue Welle von Begeisterung für deutsche Lyrik nach Frankreich. Damals schrieb der fanatische Wagnerianer Camille Mauclair sein Buch « La Religion de la Musique », und nennt darin die älteste und echtste Poesie « le lied », spricht von den « lieds » der Bibel, der Chinesen, Perser und Japaner. Warum aber bezeichnet er diese Poesie mit diesem deutschen Wort? Weil solch älteste, ursprüngliche, natürlichste Poesie in Deutschland zuerst durch Goethe, Heine, Schubert und Schumann ihre Auferstehung fand. Aber er nennt auch die Gedichte eines Baudelaire und Verlaine mit diesem Namen, weil auch sie in musikalischer Sprache die reine Empfindung ausdrücken. « On reconnaît un poète à ce qu'il a le sens du lied, c'est-à-dire de la racine du sentiment ». Die Anknüpfung an die Tradition, die mit Goethes Wirkung in Frankreich begann, ist deutlich.

Nimmt man endlich noch dazu, daß Goethe mit seinem Gotz von Berlichingen und Egmont auch an der Wiege des historischen Dramas oder vielmehr der dramatisierten Historie in Frankreich stand, so wird man den gewaltigen Umfang des Goetheschen Wirkungskreises ermessen. Goethe selbst hat es in den letzten Jahren seines Lebens bemerkt, daß die französische Tragödie eine Wandlung durchzumachen begann, welche die deutsche Literatur schon vor mehr als fünfzig Jahren durchmachte und deren Keim in seinem Gotz zu finden sei. Natürlich waren neben Goethe auch Schiller und besonders Shakespeare daran beteiligt, wenn nun die dramatisierten Historien eines Vitet entstanden: « Scènes historiques », « Les Barricades » (1826), « Les Etats de Blois » (1827), « La Mort d'Henri III » (1829), Dramen also, welche ihren Gegenstand nicht aus der Mythologie, sondern aus der mittelalterlichen und neueren Geschichte schöpften und sich an die historische Wahrheit hielten, die an Stelle einer mehr abstrakten Atmosphäre in der klassizistischen Tragödie das historische Zeitkolorit zu wahren suchten und damit dem Theater eine neue Farbigkeit und Mannigfaltigkeit verliehen, die endlich die klassizistischen Regeln aufgaben und damit besonders die alte Tragödie überwand. Ein solches Drama ist nur eine lose Reihung von Szenen, und wenn man bedenkt, daß der Streit zwischen der europäischen Klassik und

Romantik zu einem guten Teil der Streit um die Einheitsregeln war, versteht man, in wie weitem Maße sich die französische Romantik als eine Bewegung erwies, die den Klassizismus stürzte. Die Goethesche Wirkung: die Erweckung des faustischen Geistes, die Erschließung neuer Quellen, wie der nordischen Sage und der nationalen Geschichte, die musikalische Beseelung der Lyrik, die Befreiung von der Regelmäßigkeit: alles lief darauf hinaus, die klassizistische Tradition und Convention in Frankreich überwinden zu helfen.

Daß solche Wandlung sich nur langsam und nur im Kampf gegen heftigste Widerstände durchsetzen konnte, war selbstverständlich. Als das allentscheidende Buch der Frau von Stael erschien, das auch Goethe den Weg nach Frankreich bahnte, stand die französische Literatur durchaus noch unter der Herrschaft der Akademie, die ihre fast religiös empfundene Aufgabe darin erblickte, die französische Tradition, den guten Geschmack, die heilige Regelmäßigkeit des Klassizismus unangetastet zu erhalten. Für sie war Deutschland immer noch das Land der Barbaren, der nordischen Hyperboreer. In ihren Augen war das Buch der Frau von Stael ein Staatsverbrechen,  
\* ein Hochverrat, der den gefährlichsten Feinden der französischen Kultur die Tore Frankreichs öffnen wollte, und eine Franzosin war es, die solches tat. Man lautete Sturm. Das Vaterland ist in Gefahr! Hannibal ante portas! Faust vor den Toren von Paris! Noch 1823 eröffnete Lacretelle die « Société des Bonnes Lettres » mit einer Rede, in der es hieß. O Schmach und Schande! Man ruft gegen unsere Klassiker die Autorität einer Frau auf, die mehr durch Geisteskraft als durch die Sicherheit ihres Geschmacks berühmt ist, und die es wagt, zwischen Corneille und Schiller, zwischen Racine und Goethe ein Gleichgewicht herstellen zu wollen. Sollen wir wirklich den fremden Gottern opfern, wirklich die schönsten Kronen Frankreichs zu ihren Füßen niederlegen und wie ein besiegt Volk ausrufen: Vive la Germanie, vivat Teutonia? Zu welchen extremen Konsequenzen würde die deutsche Invasion nicht nur in unserer Literatur, sondern auch in unserem Staat und unserer Gesellschaft führen. Die Räuber, diese Lieblinge der Romantik, wurden unsere Walder, Straßen und Städte bevölkern. Die Akademie erließ ein offizielles Manifest, den « Discours sur le Romantisme » von Auger (1824) gegen die von Deutschland her eindringenden, formlosen Ungeheuer, gegen die Barbaren, welche die Phädra und Iphigenie des Racine gegen Faust und Götz von Berlichingen eintauschen wollten. Als Gérard de Nerval, der Über-

setzer des Faust, von Wahnsinn befallen wurde, da wurden allen Ernstes Stimmen laut, die den Grund der Erkrankung darin fanden, daß Gérard sich in diese Regionen der faustischen Unvernunft gewagt habe: das erste Opfer der deutschen Phantastik, an dem die französische Vernunft ihre Rache nahm. Gegen solche Widerstände mußte die französische Romantik sich durchsetzen. Aber es gelang ihr, und damit siegte auch das Bild der deutschen Literatur und Deutschlands überhaupt, wie es Frau von Stael entworfen hatte: als das Bild eines Volkes von Dichtern und Denkern, Musikern, Traumern, Schwärmern, Enthusiasten und Idealisten, Königen im Reich der Phantasie. Dies Bild hat sich lange erhalten, solange bis der Krieg von 1870/71 kam, und Frankreich erkennen mußte, daß es in Deutschland nicht nur Dichter und Denker, sondern auch Soldaten, und nicht nur romantische Dichtung und Musik, sondern auch Kanonen gebe, und daß es sich nicht mit einem Wolken- und Traumreich begnüge, sondern ein sehr irdisches Reich begründen wolle. Da stürzte das Bild der Frau von Stael, und nun erhob sich die Anklage gegen sie, daß sie am Unglück Frankreichs die Schuld trage, indem sie ihr Vaterland mit ihrem Bilde Deutschlands in Sicherheit wiegte und mit der geistigen Invasion, der sie den Weg geöffnet hatte, die wirkliche vorbereitete. Jetzt machte der französische Schriftsteller Barbey d'Aurevilly den berühmten Versuch, das Goethebild Frankreichs als falsches Gotzenbild zu entlarven und umzustürzen. Es war ein Vorgang, der sich dann im Weltkrieg 1914/18 noch einmal wiederholte, als Jacques Bainville in seiner Schrift « Cent Ans d'Illusion sur l'Allemagne » den deutschen Idealismus « une mystification abominable et dangereuse, la pure légende staelienne » nannte, und Péladan, der Wagnerenthusiast, in seinem Buch « L'Allemagne devant l'Humanité et le devoir des civilisés » gegen Frau von Stael die gleiche Anklage des Verrats erhob. Als sich die Leidenschaft gelegt hatte, der Blick wieder klarer geworden war, da zeigte sich freilich, daß Goethe den Sturm überlebte, ja, daß man ihn nun richtiger, nämlich in seiner Ganzheit sah, wenn auch als ein deutsches Wunder: als Europaer, als Brücke zwischen den Nationen und ein Band der Völker, als die Synthese des romanischen und germanischen, des klassischen und romantischen Geistes, als Faust, der sich mit Helena vermählte.

Das war ja nun Goethe wirklich, schon damals, als er zu einem Erreger der französischen Romantik wurde, und so wird man es verstehen, daß er sich seiner gewaltigen Wirkung und der Verehrung, die man ihm

entgegenbrachte, nicht restlos freuen konnte. Die Wandlung der französischen Literatur geschah wohl gewiß im Sinne seiner Weltliteraturidee und machte ihm den Segen offenbar, den eine Literatur von einer anderen empfangen kann. Er sah Verjüngung eines überall gewordenen Schrifttums, Erweichung allzu starr gewordener Regeln, Befreiung von zu eng gewordenen Bindungen, Öffnung der nationalen Grenzen, Bereicherung an Stoffen, Formen und Motiven. Daß sich jedoch die französischen « Antiklassiker » auf ihn beriefen, in seinem Namen an den heiligen Bezirk der alten Gottertempel Feuer legten, mußte ihn verwundern und auch angsten. Denn alles Herostratentum lag ja schon so weit hinter ihm.

So hat er sich denn auch manchmal genötigt gefühlt, seine warnende Stimme zu erheben, und gerade als er aus dem « Globe » eine Abhandlung übersetzte und in « Kunst und Altertum » veröffentlichte, in der die nordische Gespensterwelt seines Faust gegen die griechische Mythologie ausgespielt wurde, da setzte er die eigene Bemerkung hinzu, es müsse wohl dem Dichter erlaubt sein, auch aus einem solchen Element Stoff zu seinen Schöpfungen zu nehmen, daß aber die griechische Mythologie als höchst gestaltet, als Verkörperung der tüchtigsten, reinsten Menschheit mehr empfohlen zu werden verdiene, als das haßliche Teufels- und Hexenwesen, das nur in dusteren, ängstlichen Zeitläufen, aus verworrener Einbildungskraft sich entwickeln und in der Hefe menschlicher Natur seine Nahrung finden konnte. So sprach der Dichter des Faust. Den grandiosen Faustbildern von Delacroix hielt er bei aller Bewunderung doch entgegen, daß dessen wilde Art, das Ungestum seiner Konzeptionen, das Getummel seiner Kompositionen, die Gewaltsamkeit der Stellungen und die Roheit des Kolorits keineswegs zu billigen sei. Er erkannte an, daß diese Art dem ersten Teil des Faust gewiß die angemessene war. Aber er war eben selbst schon weit über diesen Faust hinweg. Der Rollentausch zwischen dem französischen und deutschen Geist, der sich vollzogen hatte, wird hier wieder einmal deutlich. Goethe verkannte gewiß nicht, daß die revolutionäre Wandlung der französischen Literatur ihr manchen Vorteil brachte. Er freute sich gewiß, daß der « Globe » die Befreiung von den Fesseln nichtssagender Regeln verteidigte. « Was will der ganze Plunder gewisser Regeln einer steifen, veralteten Zeit ! » so heißt es bei dieser Gelegenheit in einem Gespräch mit Eckermann, « und was all der Lärm über klassisch und romantisch ! Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch

gut und tuchtig sei, und es wird auch wohl klassisch sein.» Hatte Goethe doch schon in seinem Gespräch mit Napoleon, als dieser sich wunderte, daß ein so großer Geist, wie er, die Regeln nicht beachte, die Antwort gegeben: Die Regeln sind für uns nicht wesentlich. Aber er billigte die einseitige Tendenz der französischen Romantiker ebenso wenig wie die beschränkte Pedanterie gewisser Klassizisten. Er wurde emport sein, so erklärte er, wenn man irgendeine Form von vornherein ablehnen wollte; die großen, nach festen Regeln gebauten Stücke sind für gewisse Stoffe, die den klassizistischen Stil geradezu herausfordern, unentbehrlich. Er selbst sei ja das Beispiel. Er habe in strengster, klassischer Form Stoffe behandelt, die im Stil der alten Griechen erscheinen mußten, um in sich wahr zu bleiben. Er wäre verrückt gewesen, hatte er sich in seinem Gotz an die drei Einheiten halten wollen, aber ebenso wäre es eine Sünde gegen den heiligen Geist der Schönheit gewesen, wenn er seine Iphigenie im Stil der Romantiker herausgeputzt hatte. «Kurz», sagt Soret, «Goethe ist in diesem unnutzen und dummen Streit völlig unparteiisch.» Hierzu ist freilich zu bemerken, daß der Gotz und die Iphigenie doch eben zwei ganz verschiedenen Stilperioden seiner Entwicklung angehören, und daß auch die Verschiedenheit der Stoffe, die eine so verschiedene Form verlangen soll, eben nicht zufällig war. Die Beachtung oder Nichtbeachtung der Regeln ist nicht nur von der Art des Stoffes abhängig. Es ist eine Frage des Stils. Aber hinter dem nicht ganz stichhaltigen Argument Goethes verbirgt sich ein tieferer Grund. Die französischen Romantiker nämlich bestätigten ihn in seiner Ansicht und Erfahrung, daß bei keiner Revolution die Extreme zu vermeiden sind. Sie wollten, so sagte er einmal, anfänglich nichts weiter als eine freiere Form. Aber sie blieben dabei nicht stehen, sondern verwarfen neben der Form auch den bisherigen Inhalt. Die Darstellung edler Gesinnungen und Taten fangt man an für langweilig zu erklären, und man versucht sich in der Behandlung von allerlei Verruchtheiten. An die Stelle des schonen Inhalts griechischer Mythologie treten Teufel, Hexen und Vampire, und die erhabenen Helden der Vorzeit müssen Gaunern und Galeerensklaven Platz machen. Dergleichen ist pikant, das wirkt! Victor Hugos Roman «Notre Dame de Paris» wurde von Goethe das abscheulichste Buch genannt, das je geschrieben wurde. Nur Mérimée gestand er zu, daß dieser solch ultraromantische Dinge ertraglich behandelt habe, weil all diese Widerwartigkeiten ihn innerlich nicht berührten und er sie mit Objektivität zu gestalten

wußte. Sonst aber warf er den französischen Romantikern (und der europäischen Romantik überhaupt) gerade den Mangel an objektiver Kunstgestaltung, die subjektive Willkür vor, die Unfähigkeit, sich selbst in der Darstellung zu vergessen. Ein weiterer Vorwurf war die viel zu weit getriebene Befreiung von den Regeln. Unter dem Eindruck der französischen « Ultraromantik » geschah es, daß Goethe sein vielzitiertes und vielmißbrauchtes Wort sprach: das Romantische sei das Kranke, das Klassische das Gesunde. Ja, er sprach geradezu von Faulnis und Verwesung. All das entfremdete ihn in seinem hohen Alter seiner Zeit, und es mußte ihn besonders beangstigen, daß er bei diesem europäischen Prozeß den eigenen Einfluß, ja den Anstoß, den er mit seinen Jugendwerken und seinem Faust dazu gegeben hatte, nicht übersehen konnte. Wurde es ihm doch von den europäischen Romantikern hundertfach versichert, daß sie ihn als ihren geistigen Ahnen betrachteten. Auch daß der Einfluß der deutschen Literatur überhaupt (besonders E. T. A. Hoffmanns) solche Wirkungen zeitigte, beschwor die Gefahr herauf, ihm seine Idee der Weltliteratur fragwürdig zu machen. Er hatte selbst gewünscht und dazu beigetragen, daß Frankreich sich dem deutschen Schrifttum öffne, und nun mußte er diese ihm unselig scheinenden Folgen sehen und erkennen, daß die deutsche Literatur nicht immer stolz auf ihre Weltwirkung sein dürfe. Er hoffte nur, daß diese Extreme und Auswüchse nach und nach verschwinden würden und zuletzt der große Vorteil bleiben werde, daß man neben einer freieren Form auch einen reicheren, verschiedenartigeren Inhalt erreicht habe, und man keinen Gegenstand der breitesten Welt und des mannigfaltigsten Lebens als unpoetisch mehr ausschließe. Er sah die französische Romantik (und nicht nur sie) als ein heftiges Fieber an, das eine bessere Gesundheit zur heiteren Folge haben werde. Auch erhoffte er eine segensreiche Rückwirkung auf die deutsche Literatur. Denn die « Globisten » schienen ihm geradezu das Musterbeispiel für eine Zusammenfassung, eine Konzentration der geistigen Kräfte einer Nation zu sein, während er in Deutschland nur lauter Particuliers erblickte, von denen jeder die Meinung seiner Provinz, seiner Stadt, seines Individuums hat. Auch war es ihm natürlich eine Genugtuung, daß jetzt die deutsche Literatur in Frankreich so hoch im Kurse stand. Sein Interesse für die französische Romantik war jedenfalls, trotz allem, außerordentlich groß. Der « Globe » war seine liebste Lektüre. Er war sofort wie gebannt von ihm, wollte kaum noch etwas anderes lesen, machte sich Auszüge aus ihm, die er mit eigenen

Betrachtungen begleitete, übersetzte ganze Artikel und veröffentlichte sie mit seinen Bemerkungen in « Kunst und Altertum ». Er berichtete dem deutschen Publikum fortlaufend von allen Äußerungen und Urteilen, die er dort über sich, Schiller, Herder, die deutsche Literatur überhaupt fand. Ist es wirklich so merkwürdig, Goethe, den deutschen Klassiker, als Vermittler der französischen Romantik an Deutschland zu sehen? Mußte er doch schon dadurch allein hocherfreut sein, sich dort so tief verstanden zu fühlen. Freilich: mit den Urteilen der Frau von Stael über seine Werke in ihrem Buch « De l'Allemagne » erklärte er sich Riemer gegenüber für sehr unzufrieden. Sie seien so abgerissen, isoliert, wie fragmentarisch gesehen, ohne Ahnung ihres inneren Zusammenhangs und ihrer Genesis. Als er aber die Abhandlungen über sich von Stapfer und Ampère las, hatte er die Empfindung, daß diese französischen Schriftsteller tiefer in ihn gesehen hatten, als irgend jemand in Deutschland. Er bewunderte es, wie man aus seinen Werken seinen Seelenzustand herauslas, ja wie man sah, was er selbst nicht ausgesprochen hatte, und was nur zwischen den Zeilen zu lesen war. Aber nicht nur dies. Er konnte aus dem öffentlichen Zugestandnis im «Globe» wie aus privaten Zeugnissen erkennen, daß die jungen Dichter Frankreichs ihn als ihr geistiges Oberhaupt liebten und verehrten. Aus einem Brief von Deschamps an ihn ging hervor, welcher Einfluß ihm auf das neue Leben der französischen Literatur zugebilligt wurde. So hatte, setzt Eckermann dazu, in Goethes Jugend Shakespeare gewirkt. Wenn Stendhal eine ganz andere Haltung Goethe gegenüber einnahm, so war er damit innerhalb der französischen Romantik so gut wie isoliert. Zwar hat er, wie Goethe selber mit Verwunderung und auch nicht ohne Ironie bemerkte, in seinem Buch über Rom, Neapel und Florenz manche Züge aus Goethes italienischer Reise benutzt und für eigenes Erlebnis ausgegeben. Das hinderte ihn aber nicht, über Faust die bekannte Bemerkung zu machen: Goethe habe dem Doktor Faust den Teufel zum Freund gegeben und mit einem so mächtigen Helfer tue Faust, was wir alle mit zwanzig Jahren getan haben: Er verführt eine Modistin. Daß Goethe sich für wichtig genug nahm, um in seiner vierbandigen Selbstbiographie zu berichten, auf welche Art er mit zwanzig Jahren seine Haare getragen habe und daß er eine Tante namens « Anichen » hatte, dunkelte Stendhal ein Gipfel von Lächerlichkeit zu sein. Wenn man solche Urteile auf einen gemeinsamen Nenner bringt und deutet, so scheint daraus hervorzugehen, daß diesem von der Renaissance begeisterten Dichter, der nicht mit Unrecht oft als ein



Vorläufer Nietzsches bezeichnet wird, Goethes dichterische und schriftstellerische Art nicht heroisch genug, zu alltaglich, zu gewöhnlich war. Goethe umgekehrt war von Stendhal sehr gefesselt. Jenes Buch über Italien zog ihn an, stieß ihn ab, interessierte ihn und argerte ihn, so daß er gar nicht von ihm loskommen konnte. Er hielt « *Rouge et Noir* » für sein bestes Werk und schätzte seine große Beobachtung und seinen psychologischen Tiefblick hoch. Nur schienen ihm einige seiner Frauencharaktere, wie er Eckermann erklärte, ein wenig zu romantisch, was immerhin bei Goethes sonstigem Urteil über die Auswuchse der französischen Ultraromantik eine sehr milde Bemerkung war. Merkwürdig erscheint es freilich, daß dieser Verehrer Winckelmanns, Henri Beyle, der sich nach dessen Geburtsort Stendhal nannte, gar nicht bemerkte, daß Goethe es doch war, der Winckelmanns Evangelium in dichterische Tat umgesetzt hatte, was aber wohl so zu verstehen ist, daß eben Stendhal, wie seine ganze Zeitgenossenschaft, das antike Element in Goethe übersah, weil es für sie, die Goethe als Helfer im Kampf gegen den Klassizismus nötig hatten, nichts bedeuten konnte. Aber wie gesagt: Stendhal war in seiner kühlen Stellung zu Goethe innerhalb der französischen Romantik eine Ausnahme. Denn sonst empfing Goethe von dieser Seite nur Zeichen der Verehrung, und auch die Spuren, die seine Dichtungen in den Werken der französischen Romantiker hinterließen, sind weit bedeutender als die geringen und belanglosen, die man bei Stendhal finden kann.

Von dem Bildhauer David erhielt Goethe eine Sendung der in Gips abgegossenen Porträts von Mérimée, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Deschamps. Sainte-Beuve, Ballanche, Hugo, Balzac, de Vigny, Janin schickten ihm eine Sendung ihrer Werke, und diese Huldigung beglückte ihn innerlichst. Die jungen Dichter Frankreichs, so sagte er damals zu Eckermann, beschäftigten ihn nun schon die ganze Woche und gewährten ihm durch die frischen Eindrücke, die er von ihnen empfing, ein neues Leben. Er gab diesen Sendungen in seiner Kunstsammlung und Bibliothek einen besonderen Ehrenplatz und legte einen Katalog von ihnen an. Er erhielt persönliche Besuche von Ampère, dem führenden Kritiker des « *Globe* », und Stapfer, dem Übersetzer des *Faust*. Ampère erzählte ihm von Mérimée, de Vigny und Béranger. Goethe berichtet den französischen Gästen von seinem Teilplan und unterhält sich über Tasso und Helena mit ihnen. Die « *kleine Indiskretion* » und « *Platitude* », deren sich Ampère in einem Artikel schuldig machte, in welchem er dem französischen Publikum

von diesem Besuch in Weimar erzählte, tat dem herzlichen Verhältnis zwischen ihnen keinen Abbruch.

Was Goethe der französischen Romantik schenkte, kam ihm selbst zunutze. Er konnte sich in diesem fremden Spiegel sehen und erkennen, wie er, der Olympier, der über die Romantik hinausgewachsen war und seinen faustischen Geist gebandigt hatte, so anders und mit anderen Seiten seines Wesens auf die Welt wirkte, als die er selbst damals auf der letzten Stufe seiner Entwicklung an sich für wesentlich und charakteristisch hielt. Er mußte bemerken, daß es die « Antiklassiker » waren, denen er als Beispiel sehr gelegen kam. Nicht Iphigenie, sondern Gotz von Berlichingen, Werther und der erste Teil des Faust, Schöpfungen also, über die er selbst schon weit hinweg war, bewegten die Welt. Das beschäftigte ihn tief und mochte ihm die Idee eingeben, daß doch offenbar gerade in diesen Werken das enthalten war, was die Welt als Beitrag des deutschen Geistes zur Weltliteratur nötig hatte, und das, wenn es auch durchaus nicht nur eine erfreuliche Wirkung hatte, so doch befreiend, sprengend, befruchtend, wandelnd war. Es mochte ihm zum Bewußtsein bringen, daß hier die eigensten Quellen seines und des deutschen Wesens überhaupt zu finden waren. Seine klassische Dichtung hatte er der Bildung durch die Antike und die romanische Geisteswelt zu danken. Hier aber war das, was er der Welt zu geben hatte. Wovon er selbst nichts mehr wissen wollte, gereichte doch nun spät der Welt zur Forderung. Er bemerkte, daß ein durch so viel Prüfungs- und Läuterungsepochen durchgegangenes Volk, wie das französische, als es sich nach frischen Quellen umsieht, um sich zu erquickern, zu stärken und herzustellen, nicht zu einem vollendeten, anerkannten, sondern zu einem lebendigen, selbst noch im Streben und Streiten begriffenen Nachbarvolke sich hinwendet. « Die Freiheit, ja Unbandigkeit unserer Literatur war jenen lebhaft tätigen Männern (vom «Globe») eben willkommen, welche gegen den Klassizismus noch im Streite liegen, da wir uns schon so ziemlich im Stande der Ausgleichung befinden. » Besonders auf dem Theater, wo die alte Form erstarrt war und das Bedürfnis nach Befreiung und Erneuerung besonders stark empfunden wurde, kam das deutsche Beispiel Frankreich zunutze, und man fing an, die deutschen Produktionen, über die man lange gespottet hatte, gerechter anzusehen und für sich zu brauchen. Die Befreiung von den Regeln erfolgte nach deutschem Vorgang. Aber die französische Literatur war auch in einem allzu engen Stoffkreis befangen und mußte sich nach außen wenden und

aus der deutschen Dichtung neue Motive schöpfen, weil diese der französischen an Reichtum der Stoffe und Motive überlegen ist. Frankreich konnte soziale Bildung über die Welt verbreiten. Dagegen konnte es in Absicht auf tiefere Bildung fremdem Einfluß nicht ausweichen. Man wurde auch der deutschen Philosophie nach und nach gewahr und fand daraus manches für sich zu brauchen und zu benutzen, was die Ideenwelt aufschließt. Man begann in ideelleren Formen zu arbeiten, die in der empirischen und unvollkommenen Erscheinung romantisch heißen. Die französische Romantik brachte Goethe Verjüngung und Klarung über sich selbst, während er für sie ein Befreier von alten Formen und Fesseln wurde. Wenn er auch selbst schon so anders war, als wie er in die Welt hinauswirkte, so lebte doch seine Jugend wieder in ihm auf, indem er nun auch Frankreich ihre Wege gehen sah. Er fühlte sich nicht mehr allein, sondern im Einklang mit seiner Zeitgenossenschaft, und das war es ja, was er von der Weltliteratur erwartete. Weltliteratur ist denn auch die Idee, die sich durch alles hindurchzieht, was Goethe in «Kunst und Altertum» von der französischen Romantik berichtet. Neben seinen Briefen an Carlyle ist hier die wichtigste Quelle für die Kenntnis dieser Idee zu finden. Er konnte auch zu seiner Freude feststellen, daß seine Idee wie in England so auch in Frankreich ein vielversprechendes Echo fand. In einem Aufsatz «Bezüge nach außen» (1828) teilte er mit hoher Genugtuung mit, sein hoffnungsreiches Wort, daß bei der gegenwertigen, höchst bewegten Epoche und durchaus erleichterter Kommunikation eine Weltliteratur baldigst zu hoffen sei, hatten seine westlichen Nachbarn, die allerdings hierzu Großes wirken dürften, beifällig aufgenommen und sich im «Globe» (Tome V, Nr. 81) folgendermaßen darüber geäußert: «Fürwahr eine jede Nation, wenn die Reihe an sie kommt, fühlt jenes Anziehen, welches, wie die Anziehungskraft der physischen Körper, eine gegen die andere hinreißt und in der Folge alle die Geschlechter, aus welchen die Menschheit besteht, in einer allgemeinen Harmonie vereinigen wird. Freilich ist das Bestreben der Gelehrten, sich einander zu verstehen und ihre Arbeiten aneinander zu reihen, keineswegs neu, und die lateinische Sprache diente vormals auf eine bewundernswürdige Weise zu diesem Zwecke. Aber wie sie sich auch bemühten, so bewirkten die Schranken, wodurch die Völker getrennt wurden, auch eine Trennung unter ihnen und schädeten ihrem geistigen Verkehr. Selbst das Werkzeug, dessen sie sich bedienten, konnte nur einer gewissen Ideenfolge genügen, so daß sie sich gleich-

sam nur durch die Intelligenz berührten, anstatt gegenwärtig durch das Herz und die Poesie. Die Reisen, das Studium der Sprachen, die periodische Literatur haben die Stelle jener allgemeinen Sprache eingenommen und bestätigen übereinstimmend viel innigere Verhältnisse als jene niemals bereiten konnte. Sogar die Nationen, die sich vorzüglich mit Gewerbe und Handel abgeben, beschäftigen sich am meisten mit diesem Ideenwechsel. England, dessen innere Bewegung so groß, dessen Leben so tätig ist, daß es scheint, es könne nichts anderes studieren als sich selbst, zeigt in diesem Augenblick ein Symptom dieses Bedürfnisses, sich nach außen zu verbreiten und seinen Horizont zu erweitern; seine Um- und Übersichten (Reviews), an die man bisher gewohnt war, sind ihnen nicht genug; zwei neue Zeitschriften, besonders fremden Literaturen gewidmet, sollen zusammenwirkend regelmäßig ausgegeben werden. »

Wenn aber Goethe es auch zum Segen der Weltliteratur rechnete, daß Streit und Zank innerhalb einer Literatur durch eine andere, ferne, fremde geschlichtet und versöhnt werden kann, so hat er auch selbst solche Vermittlung für Frankreich zu leisten versucht. Man kann schon in seiner gesamten Stellung zu der französischen Romantik eine Vermittlung zwischen den Romantikern und Klassizisten erkennen. Aber am augenfälligsten und wohl auch bewußtesten tritt ein solcher Versuch auf dem Gebiet der Naturwissenschaft hervor, während er auf dem der Philosophie nur einem in Frankreich selbst unternommenen Versuch zu einer Synthese freudig zuzustimmen brauchte.

Goethe hatte noch 1798 unter dem Eindruck von Mouniers Angriff gegen die Kantische Philosophie über die Franzosen geschrieben: « Sie begreifen gar nicht, daß etwas im Menschen sei, wenn es nicht von außen in ihn hineingekommen ist. » Inzwischen aber war durch Victor Cousin eine entscheidende Wandlung in die französische Philosophie gekommen und zwar, wie auf dem Gebiete der Dichtung, indem sie sich aus deutschen Quellen verjüngte und ergänzte. Auch Goethe selbst war an dieser Wandlung nicht ganz unbeteiligt, da er bei einem Besuch Cousins (1817), der nach Deutschland gekommen war, um sich tiefer über die deutsche Philosophie zu unterrichten, diesem mit solcher Klarheit, Reinheit, Einfachheit, aber auch solcher « Magie de l'Infini » ein Bild der deutschen Philosophie entwarf, wobei er selbst sich zu den Kantischen Prinzipien bekannte, daß Cousin sich ganz erleuchtet und hungerissen fühlte.

Als Goethe dann die ausgebildete Philosophie Cousins kennenlernte,

begrüßte er dessen Versuch, den deutschen Idealismus mit dem französischen Sensualismus und dem englischen Empirismus zu verbinden: Über diese Dinge zu Franzosen zu sprechen, werde jetzt um so viel leichter als vor Jahren, da gerade gegenwärtig (1828) Herr Cousin von der deutschen Schule ausgehend, die Hauptfragen, die einer jeden Methode zum Grunde liegen, auf eine faßliche Weise zu erörtern bemüht sei. Es ist das alte, sich immer erneuernde, miteinander streitende, sich unbewußt immer helfende, in Theorie und Praxis unentbehrliche, analytische und synthetische Wechselwirken, dessen vollkommenes Gleichgewicht immer gefordert und nicht erreicht wird.<sup>15</sup> Die Franzosen haben dem Materialismus entsagt und den Uranfängen etwas mehr Geist und Leben zuerkannt; sie haben sich vom Sensualismus losgemacht und den Tiefen der menschlichen Natur eine Entwicklung aus sich selbst zugestanden; sie lassen in ihr eine produktive Kraft gelten und suchen nicht alle Kunst aus Nachahmung einer äußeren Wahrnehmung zu erklären. Sie bekennen sich zu einer höheren Philosophie, die das, was dem Innern angehört, gelten läßt und solches von dem, was wir von außen empfangen, zu unterscheiden weiß.

Eshandelte sich also bei Cousin um den Versuch, den deutschen Idealismus in Frankreich einzuführen und mit dem französischen Geiste zu versöhnen, einen Versuch, der dem ganz analog erscheint, die deutsche Romantik nach Frankreich zu vermitteln. Denn Cousin hat die Kantische Philosophie wie eine romantische Dichtung aufgefaßt: als die Verkündigung, daß die Imagination, der Traum, die Innenschau, die schöpferische Kraft der Phantasie die Quelle der Realität sei, die also nicht aus Sinneseindrücken und Erfahrung zur Kenntnis des Geistes gelangt. Daß diese Auffassung Kants höchst fragwürdig ist, darüber kann kein Zweifel bestehen. Aber Cousin versuchte sie mit der in Frankreich so traditionellen Psychologie zu versöhnen, indem er die apriorischen Formen der Erkenntnis bei Kant auf die empirische Beobachtung der menschlichen Natur gründen und aus ihr verstehen wollte. Goethe hat nun im Schema zu einem geplanten Aufsatz «Teilnahme der Franzosen an deutscher Literatur» diesen Versuch als höchst charakteristisch für Frankreich bezeichnet, den Idealismus, der dort als reine Spekulation aufgefaßt wird, mit Realismus, Sensualismus, Empirismus verbinden zu wollen. Er billigte die Absicht, mißbilligte nur den Namen «Eklektizismus», den Cousin seiner allverbindenden Philosophie gegeben hatte, und wollte sie lieber «Totalismus» oder «Harmonismus» nennen.<sup>16</sup> Übrigens begrüßte

auch Schelling den Versöhnungsversuch Cousins. Zwar konnte Cousin, wie Goethe meinte, dem deutschen Geiste wenig geben, indem die Philosophie, die er seinen Landsleuten als Neuheit bringt, in Deutschland seit vielen Jahren bekannt ist. Allein er ist für die Franzosen von großer Bedeutung. Er wird ihnen eine ganz neue Richtung geben. Besonders aber begrüßte Goethe — Eckermann gegenüber — Cousin und seine Schule, weil sie ganz auf dem Wege seien, eine Annäherung zwischen Frankreich und Deutschland zu bewirken, indem sie eine philosophische Sprache bilden, die durchaus geeignet sei, den Ideenverkehr zwischen beiden Nationen zu erleichtern.

Wenn aber Cousin diesen Versuch der Versöhnung zwischen dem Idealismus und Empirismus auf philosophischem Gebiete machte, so brach auf dem Boden der Naturwissenschaft der Streit zwischen diesen beiden Denkweisen ganz offen und mit ungewöhnlicher Heftigkeit aus, und zwar in jener denkwürdigen Sitzung der Pariser Akademie von 1830, bei der die beiden großen Naturforscher Cuvier und Saint-Hilaire gegeneinander stießen, und die Goethe weit bedeutungsvoller zu sein schien als der gleichzeitige Ausbruch der Julirevolution. Er war dabei auch ganz persönlich beteiligt. Noch 1810 interessierte er sich nicht dafür, wie seine Farbenlehre in Frankreich aufgenommen wurde. Eine freundliche Aufnahme hatte ihn überrascht. Aus Degérandos Discours: « Philosophie expérimentale » gewann er freilich für die Zukunft eine wunderbare Aussicht zur Vereinigung deutscher und französischer Vorstellungsarten. Denn in diesen Blättern fand er nichts, was seiner Art zu denken widersprochen hatte.<sup>17</sup>

Goethe selbst hatte in seinen naturwissenschaftlichen Forschungen die Verbindung des ideellen und empirischen Prinzips vollzogen und damit der Naturwissenschaft neue und gewaltige Impulse gegeben. Die empirische Erfahrung, so war ihm aufgegangen, kann jede Erscheinung nur in ihrer Isoliertheit und Einzelheit erfassen. In der Natur aber gibt es nichts, was nicht in Verbindung mit der Ganzheit stande, und diese Ganzheit, Einheitlichkeit, Allgemeingesetzlichkeit der Natur wird nicht von der Erfahrung, sondern vom Geiste erfaßt, der schöpferischen, unabhängigen, bildenden Kraft des Geistes, welche die empirischen Erscheinungen nach apriorisch geschauten Ideen zusammenfaßt, ordnet und zur Ganzheit und Einheit des Naturbildes verbindet, so gleichsam die Natur noch einmal schaffend, welche selbst die einzelnen Erscheinungen nach einer Idee bildet und aus ihrer Ganzheit entwickelt. In jenem Streit zwischen Cuvier und Saint-Hilaire also, in

welchem Saint-Hilaire die These verfocht, daß die Natur einen einheitlichen Organisationsplan bei allen Tieren besitze, handelte es sich um den Kampf zwischen der analytischen und synthetischen, der empirischen und ideellen, der sondernden und verbindenden, der von der einzelnen Erscheinung und von der Ganzheit ausgehenden Naturbetrachtung. Man darf wohl sagen, daß Goethe in seiner naturwissenschaftlichen Laufbahn durch nichts so hoch erfreut und befriedigt wurde, wie dadurch, daß er nun am Ende seines Lebens in Saint-Hilaire einen mächtigen Bundesgenossen gewann. Er hatte seit funfzig Jahren um eine synthetische Naturbetrachtung gekämpft und hatte nach langen Zeiten der Einsamkeit wohl einige Helfer und Weggenossen, wie Schelling, Steffens, Oken, Carus, gefunden. Nun aber konnte er über den allgemeinen Sieg einer Sache jubeln, der er sein Leben gewidmet hatte, und die ganz vorzüglich auch die seinige war. Dieses Ereignis war für ihn von unschatzbarem Wert: « Von nun an », heißt es im Gespräch mit Eckermann, « wird auch in Frankreich bei der Naturforschung der Geist herrschen und über die Materie Herr sein. Man wird Blicke in große Schöpfungsmaximen tun, in die geheimnisvolle Werkstatt Gottes! Was ist auch im Grunde aller Verkehr mit der Natur, wenn wir auf analytischem Wege bloß mit einzelnen materiellen Teilen uns zu schaffen machen, und wir nicht das Atmen des Geistes empfinden, der jedem Teil die Richtung vorschreibt und jede Ausschweifung durch ein inwohnendes Gesetz bandigt und sanktioniert! » Hier durfte Goethe sich einmal ganz ohne Vorbehalt freuen, wenn Saint-Hilaire sich auf die deutsche Naturwissenschaft und auch auf ihn selbst berief, der ihr so entscheidende Anregungen gegeben hatte, wenn es auch wieder eine Art von romantischer Ausstrahlung war, die damit von Deutschland ausging. Goethe selbst spricht von « ideelleren Formen », in denen die französische Naturwissenschaft nun zu arbeiten begann und die « in der empirischen und unvollkommenen Erscheinung romantisch heißen. » Er verglich den naturwissenschaftlichen Unterschied der Betrachtungsweisen mit Schillers Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Poesie, womit dieser den ersten Grund zur ganzen, neuen Ästhetik legte: « Denn hellenisch und romantisch und was sonst noch für Synonymen mochten aufgefunden werden, lassen sich alle dorthin zurückführen, wo vom Übergewicht reeller oder ideeller Behandlung zuerst die Rede war. »<sup>18</sup> Die idealistisch-synthetische Naturbetrachtung war ja auch wirklich das, was Goethe mit der romantischen Naturphilosophie verband. Zwar glaubte er daraus,

daß die Naturphilosophie eines Carus, obwohl mit französischer Übersetzung an der Seite versehen, den westlichen Nachbarn unbekannt geblieben war, entnehmen zu müssen, daß ganze Strecken der chinesischen Mauer, welche bisher das wissenschaftliche und kunstreiche Deutschland von Frankreich trennte, noch aufrecht zu stehen schienen. Doch durfte er nun hoffen, daß auch diese nach und nach demoliert wurden, und daß sich die deutsche Wissenschaft von jetzt an einer fortgesetzten, teilnehmenden Mitarbeit von französischer Seite erfreuen werde. Wie denn überhaupt in der neueren Zeit es Frankreich niemals zum Schaden gedieh, wenn es von deutschem Forschen und Bestreben einige Kenntnis nahm.<sup>19</sup>

Nicht etwa, daß Goethe eklektisch alles mit allem versöhnen wollte. Die physikalische Preisaufgabe der Petersburger Akademie, deren Ehrenmitglied er war, eine Aufgabe die ihn besonders anging: die verschiedenen Theorien über das Licht sollten miteinander versöhnt werden, wurde von ihm in einer kritischen Abhandlung für völlig unlosbar erklärt.<sup>20</sup>

Wie aber Goethe selbst in seinen naturwissenschaftlichen Forschungen eine Verbindung zwischen der synthetischen und analytischen Naturbehandlung hergestellt hatte, so stellte er sich nun auch zwischen die französischen Parteien, oder besser über sie, und suchte zu vermitteln. Er tat es mit seiner großen Abhandlung *«Principes de Philosophie Zoologique par Geoffroy de Saint-Hilaire»*, welche den in der französischen Akademie zum Ausbruch gekommenen Streit in seiner ganzen und allgemeinen Bedeutung würdigt. Welche Ursache, welche Befugnis aber hat der deutsche Geist, so fragt er hier, von diesem Streit nähere Kenntnis zu nehmen? Weil jede wissenschaftliche Frage, wo sie auch zur Sprache kommt, jede gebildete Nation interessieren muß, wie man denn auch wohl die szientifische Welt als einen einzigen Körper betrachten darf, und weil Saint-Hilaire sich auf die deutsche Wissenschaft berief, während Cuvier (übrigens ein geborener Deutscher) gerade diese als *«pantheistisches System»*, *«welches sie Naturphilosophie nennen»*, ablehnte. Nun konnte Goethe gewiß nicht hoffen, die streitenden Nachbarn wirklich zu versöhnen: *«Hier sind zwei verschiedene Denkweisen im Spiele, welche sich in dem menschlichen Geschlecht meistens getrennt und dergestalt verteilt finden, daß sie, wie überall, so auch im Wissenschaftlichen, schwer zusammen verbunden angetroffen werden und, wie sie getrennt sind, sich nicht wohl vereinigen mögen. Ja es geht so weit, daß wenn ein Teil von dem andern*



auch etwas nutzen kann, er es doch gewissermaßen widerwillig aufnimmt. Haben wir die Geschichte der Wissenschaften und eine eigne lange Erfahrung vor Augen, so mochte man befürchten, die menschliche Natur werde sich von diesem Zwiespalt kaum jemals retten können.»<sup>21</sup> Es ist nach Goethe ein unheilbarer Zwiespalt. Guelfen und Ghibellinen wird es auch in der Wissenschaft immer geben. Aber einige Annäherung wenigstens hielt Goethe doch für möglich, welche zu einer Versöhnung, vielleicht gar zu geselliger Mitarbeit die Einleitung geben konnte. Denn «moge doch jeder von uns bei dieser Gelegenheit sagen, daß Sondern und Verknüpfen zwei unzertrennliche Lebensakte sind. Vielleicht ist es besser gesagt: daß es unerläßlich ist, man moge wollen oder nicht, aus dem Ganzen ins Einzelne, aus dem Einzelnen ins Ganze zu gehen, und je lebendiger diese Funktionen des Geistes, wie Aus- und Einatmen, sich zusammen verhalten, desto besser wird für die Wissenschaften und ihre Freunde gesorgt sein.»<sup>22</sup> Im Geiste eines wahren Naturforschers, heißt es ein andermal, muß es sich immerfort wechselweise wie eine sich im Gleichgewicht bewegende Systole und Diastole ereignen, und so können der trennende und unterscheidende Empiriker und der nach einer Voranschauung, Vorahnung verbindende Idealist in fruchtbarste Wechselwirkung miteinander treten.

Durch den Streit zwischen Cuvier und Saint-Hilaire wurde Goethe dazu angeregt, seiner Metamorphose der Pflanzen eine von Soret hergestellte Übersetzung beizugeben und ein Widmungsexemplar davon 1831 an Saint-Hilaire zu schicken, der es mit einem kurzen Bericht der Pariser Akademie überreichte, weil er der französischen Übersetzung entnehmen zu können meinte, daß Goethe damit der Akademie seine Hochachtung zum Ausdruck zu bringen die Absicht hatte. Er schickte diesen Bericht auch an Goethe. Den Dank der Akademie aber sprach Cuvier als ihr Sekretar in einem Brief an Goethe aus, worauf dieser auch damit eine Art von Vermittlung übernahm, daß er nun auch Cuvier seine Dankbarkeit und Bewunderung bezeugte. Im Laufe seines langen Lebens, so schrieb er ihm, habe kein Begegnis ihn auf angenehmere Weise berühren können, als zu erfahren, daß Studium und Anstrengungen, die er zunächst nur zu seiner eigenen Ausbildung unternommen hatte, auch nach außen die günstigste Wirkung hervorbrächten. So werde er denn noch am Ziele seiner Laufbahn mit inniger Dankbarkeit gewahr, wie eine berühmte Sozietät seinen Forschungen freundliche Aufmerksamkeit gönne und den Tribut seiner Hochachtung

wohlwollend aufnehme. « Wieviel ich Ihnen, mein Herr, persönlich verdanke, wie oft Ihre unschatzbaren Werke mir zum Leitstern bei meinen Forschungen dienten, vermag ich nicht genugsam auszusprechen » Der Brief wurde von Soret französisch übersetzt.<sup>23</sup>

So trat Goethe noch ganz am Ende seiner irdischen Laufbahn als Schlichter und Versöhner nicht nur zwischen den Nationen, sondern auch innerhalb der Nationen auf. Er hatte sich selbst den Namen geben dürfen, den er dem Führer des Weltbundes in den Wanderjahren Wilhelm Meisters gab. das Band.

Aber schon ein Jahrzehnt fruher hatte er für die italienische Literatur eine ähnliche Vermittlerrolle auf dem Gebiet der Dichtung übernommen Denn auch auf dem klassischen Boden Italiens war der Kampf zwischen « Guelfen und Ghibellinen », zwischen Klassikern und Romantikern, entbrannt.

## *Italien*

Während sich in Frankreich bereits in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine germanophile Richtung bemerkbar machte, die dem französischen Geiste neue, verwandelnde Kräfte zuführte, hat in Italien erst Bertola 1779 mit seiner Schrift « *Letteratura alemanna* » und 1784 mit seiner « *Idea della Letteratura alemanna* » auf die neue Literatur Deutschlands aufmerksam gemacht, die bis dahin gänzlich unbekannt geblieben war, und nicht etwa, daß er den deutschen Sturm und Drang verherrlicht hatte, der damals schon in voller Blüte stand, und nicht, weil hier ein neuer Geist sich regte, der für Italien fruchtbar werden konnte, sondern darum, weil die deutsche Literatur, die in Italien bis zu jenem Augenblick noch für völlig barbarisch galt, sich der antiken Formen bemächtigt hatte. An den Ufern der Elbe und der Spree sah Bertola einen deutschen Parnaß sich erheben, auf welchem ein Gleim die Rolle Anakreons, ein Gunther die des Horaz, ein Klopstock die des Homer spielte. Auch wenn Bertola Geßner übersetzte, so darum, weil seine Idyllen mit der antiken Dichtung eines Vergil und eines Theokrit verglichen werden konnten. Vor dem jungen Goethe aber, vor dem deutschen Sturm und Drang überhaupt, erhebt Bertola seine Warnung. Wenn diese Richtung, die einen Rückfall in die Barbarei bedeute, siegen würde, wäre die deutsche Literatur verloren. Welchen Ruhm, ruft Bertola aus, konnte sich Herr Goethe erwerben, wenn er sich eines Tages überzeugen würde, daß die Regellosigkeit nur für kurze Zeit zu tauschen vermag.

Aber auch in Italien war die deutsche Invasion nicht aufzuhalten, wie in ganz Europa nicht. Es gibt eben immer eine allgemein europäische Bewegung der Literatur, die, wenn auch mit zeitlichen Verschiebungen, alle Grenzen überschreitet. Goethes Werther war es, welcher der deutschen Literatur auch in Italien Bahn brach und allen Unterdrückungsversuchen des Katholizismus trotzend sich behauptete und am Anfang der italienischen Romantik steht. Ugo Foscolos Roman « *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* » entstand nach dem eigenen Geständnis des Dichters unter dem Eindruck von Goethes Werther, und Foscolo schickte denn auch sein Werk mit einem Brief an Goethe,

der die Verwandtschaft mit seinem Werther sofort erkannte und sich auch mit der Absicht trug, wenigstens einige Briefe daraus zu übersetzen. Foscolo berichtete an Goethe auch, daß die Gräfin Antonietta Aresi den Werther im Stil des «*Ortis*» übersetzte, und das wird, so schreibt er, die einzige italienische Übersetzung sein, welche die Unwissenheit der Übersetzer oder die Gewalttätigkeit der Regierungen nicht verstummelt hat. Foscolo selbst kannte übrigens, als er seinen Roman dichtete, den Werther nur in französischer Übersetzung, wie man denn überhaupt bemerken kann, daß deutsche Literatur in Italien damals nicht direkt aus der deutschen Sprache, sondern auf dem Umweg über die französische übertragen wurde. Man findet etwa auf Titelblättern die Bemerkung. «*Übersetzt aus dem Deutschen ins Französische und aus dem Französischen ins Italienische.*» Auf diesem Umweg verwandelte sich freilich die deutsche Dichtung schon bedeutend. Denn sie wurde in Frankreich den Regeln angepaßt, geordneter komponiert, von Verstoßen gegen den guten Geschmack gereinigt, mit einem Worte: europaisiert oder, wie man in Frankreich sagte «*réduit aux usages communs de l'Europe*».

Das in der italienischen Literatur geradezu epochemachende Werk von Foscolo war also der Beginn oder vielleicht besser gesagt das Vorspiel der italienischen Romantik, die erst wirklich begann, nachdem das Buch der Frau von Stael «*De l'Allemagne*» erschienen war und auch für Italien die wichtigste Wegbereitung der deutschen Literatur wurde. Gerade in Italien war ja Frau von Stael schon sehr bekannt und hoch geehrt, weil sie bereits vor ihrem Buch über Deutschland den Roman «*Corinne ou l'Italie*» 1807 veröffentlicht hatte und dieses Buch für die Italienbegeisterung der europäischen Romantik so wichtig wurde, wie das Buch über Deutschland für die romantische Deutschlandbegeisterung. Das verschaffte der Frau von Stael von vornherein ein williges Ohr in Italien. Auch war der italienische Geist durch Corinna, die ja halb nordischen, halb südlichen Blutes ist, was breite Betrachtungen über Rassenmischungen und Rassenkonflikte in diesem Roman verursacht, für jene Problematik vorbereitet, die in der Romantik eine so entscheidende Rolle spielen sollte. Eine noch tiefere Wirkung aber ging von Frau von Staels direkter Aufforderung und Mahnung aus, die sie in ihrem Aufsatz «*Sulla maniera e l'utilità delle Traduzioni*» 1816 an die italienische Literatur richtete, sie solle sich durch Vermischung mit dem nordisch-germanischen Geist aus ihrer Tragheit und Erstarrung retten und verjüngen und

dabei das Beispiel deutscher Übersetzungskunst (besonders von Schlegels Shakespeare-Übersetzung) vor Augen haben. Das erregte zwar ebenso wie in Frankreich so auch in Italien die Empörung der akademisch-klassizistischen, franzosenfreundlichen Partei. Sie gab Frau von Stael in der Zeitschrift « Il Spettatore » die Antwort, eine Heilung der italienischen Decadence könne nicht durch die nordischen Barbaren, sondern nur durch ein erneutes und tieferes Studium der Antike kommen. Denn die Wiedergeburt der Antike wäre die nationale Wiedergeburt Italiens. Die lateinische Welt wurde aufgefordert, im Namen des guten Geschmacks und der Vernunft sich gegen die Verschwörung des germanischen Geistes, deren Haupter Frau von Stael und A. W. Schlegel seien, zur Wehr zu setzen und dem nordischen Vandalismus den Eintritt nach Italien zu verbieten.

Aber dieser Eintritt war nicht mehr aufzuhalten, und 1816 schrieb Giovanni Berchet seine Briefe über den wilden Jäger und die Lenore von Bürger mit beigefügten Übersetzungen dieser deutschen Balladen, die übrigens in allen europäischen Literaturen bedeutend zur Erweckung der romantischen Bewegung beigetragen haben. (Es wäre eine lohnende Aufgabe, die gewaltige Wirkung der Burgerschen Lenore auf die Entstehung der europäischen Romantik einmal im Zusammenhang darzustellen.) Die Schrift Berchets war die erste Programmschrift der italienischen Romantik. Sie forderte, daß die italienische Literatur nicht mehr aus der nur der gebildeten Welt bekannten Mythologie der Antike schöpfe, sondern aus der Quelle der volkstümlichen Sagenwelt des Nordens, die heute noch lebendig gegenwärtig sei. Der Klassizismus sei eine von der Vergangenheit zehrende Poesie der Toten. Die Romantik dagegen sei die aus Natur, Leben und Gegenwart schöpfende Poesie der Lebenden. Macht euch zu Zeitgenossen eurer eigenen Gegenwart und nicht der begrabenen Jahrhunderte. Damit war der Kampf der Klassiker und Romantiker in Italien ausgebrochen. Gegen Berchet erhob sich Monti, der Übersetzer der Ilias, der trotz der Wirkungen, die er von Goethes Werther empfangen hatte, als wesentlichster Repräsentant des italienischen Klassizismus gelten kann. Mit seinem « Sermone sulla Mitologia » (1825) verteidigte er die lateinisch-griechische Welt gegen die « audace scuola bureal ». Sollen wirklich die schönen Gestalten der antiken Mythologie einem von Liebe verblendeten Mädchen (Lenore) weichen, das in den Armen eines graßlichen Skeletts auf einem Rappen durch die Mondnacht jagt, die griechischen Götter den nordischen Hexen und Gespenstern, das

Blau des italienischen Himmels dem dunklen Nebel der arktischen Eisregionen, die südliche Serenitas dem nordischen Weltschmerz? Soll nur noch das, was finster, traurig, schrecklich ist, für schon gehalten werden? Um wie viel herrlicher war doch die Welt und das Leben, als Kunst und Dichtung allen Dingen auf Erden und im Himmel eine Seele einhauchten, als in den Baumen Dryaden, in den Quellen Najaden wohnten, im Schilf die Flöte Pans erklang, die Sonne auf goldenem Wagen das Licht brachte, und die Horen tanzten! Gegen Monti aber richtete wiederum Tedaldi-Fores seine « *Meditazioni poetiche sulla mitologia difesa da Vincenzo Monti* » (1825) und verteidigte das Gestaltlose, Unendliche, Grenzenlose als das wahre Reich der dichterischen Phantasie gegen die plastische Gestaltenwelt der Antike. Das war der neue Stoffbereich nordischer Phantastik, der von Deutschland her nach Italien drang.

Aber noch andere Gebiete wurden von der italienischen Romantik für die Dichtung geöffnet. Das eine war die nationale Geschichte, die mit Manzoni's Drama « *Graf Carmagnola* » an die Stelle der für den Klassizismus einzig gultigen Heldenwelt der Antike trat, wobei man sich auch auf die deutsche Dramatik, auf Goethes *Gotz* und Schillers historische Tragodien berief. Das andere war die christlich-katholische Religion, die mit Manzoni's « *Heiligen Hymnen* » und Torti's poetischer Darstellung der Leidensgeschichte Christi die griechischen Gotter zu verdrängen begann, denen der Klassizismus huldigte. Wie stark aber der deutsche Sturm und Drang und auch die deutsche Romantik am Ursprung der italienischen Romantik beteiligt war, kann man besonders aus dem Wandel der dramatischen Form erkennen, aus dem nun einsetzenden Kampf gegen die dem Klassizismus heiligen Einheitsregeln, den Visconti (er war mit deutscher Philosophie und Dichtung besonders vertraut) in seinem Dialog über die Einheiten von Ort und Zeit, Silvio Pellico in seiner Schrift « *Sulla nuova scuola drammatica* » (1816) und der über Schillers *Maria Stuart* im « *Conciliatore* » (1819), sowie Manzoni theoretisch gegen Chauvets französische Kritik seines Dramas « *Graf Carmagnola* » in seiner « *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* », und praktisch mit der Tragodie selbst führte. Denn daß dieser Kampf von Deutschland angeregt wurde, zeigt die ständige Berufung der Italiener auf Goethes und Schillers Dramatik und auf A. W. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Dieser Kampf zwischen den Klassikern und Romantikern in Italien hatte seinen Schauplatz in Mailand, das seiner Lage wegen

die engste, geistige und wirtschaftliche Verbindung mit Deutschland unterhielt, und zwar in der «Bibhoteca italiana», und als diese zum Klassizismus abschwenkte, im «Conciliatore».

Goethe erfuhr vom Ausbruch dieses Kampfes zuerst durch den Großherzog Karl August, als dieser von einer Reise aus Mailand (1818) nach Weimar zurückkehrte. Er mußte sofort sein Interesse erregen. War es doch für ihn das erste Fanal jenes von Deutschland entfachten Feuers, das bald in ganz Europa lodern sollte, und dieses Feuer war gerade in Italien ausgebrochen, dem Lande, dem er seine klassische Vollendung dankte! So mußte es ihn um so mehr überraschen, daß gerade auf diesem klassischen Boden der Kampf entbrannte, und während bisher der Süden nach dem Norden gedrungen war, nun der Norden in den Süden drang. Er selber stand damals bereits über den Parteien und Nationen. Der faustische Geist hatte sich in ihm mit der hellenischen Schönheit vermählt. Der Gegensatz von Germanentum und Romanentum hatte sich in seinem allumfassenden Europaertum zur Harmonie versöhnt, und so machte er denn sofort den Versuch, zu dem er einzig von allen Dichtern berufen war, zwischen den streitenden Parteien zu vermitteln und gleichzeitig der deutschen Literatur, die über den Kampf schon hinaus und zu einer Art von Gleichgewicht gekommen war, einen Spiegel ihres Weges und Irrweges vorzuhalten. «Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend», so nennt sich dieser Goethesche Vermittlungsversuch in «Kunst und Altertum» (1820), der 1825 italienisch übersetzt in der «Antologia» erschien. «Romantico! den Italienern ein seltsames Wort... macht in der Lombardei, besonders in Mailand, seit einiger Zeit großes Aufsehen. Das Publikum teilt sich in zwei Parteien, sie stehen schlagfertig gegeneinander, und wenn wir Deutschen uns ganz geruhig des Adjectivum romantisch bei Gelegenheit bedienen, so werden dort durch die Ausdrücke Romantizismus und Kritizismus zwei unversöhnliche Sekten bezeichnet. Da bei uns der Streit, wenn es irgendeiner ist, mehr praktisch als theoretisch geführt wird, da unsere romantischen Dichter und Schriftsteller die Mitwelt für sich haben und es ihnen weder an Verlegern noch Lesern fehlt, da wir über die ersten Schwankungen des Gegensatzes längst hinaus sind und beide Teile sich schon zu verständigen anfangen, so können wir mit Beruhigung zusehen, wenn das Feuer, das wir entzündet, nun über den Alpen zu lodern anfangt.» Daß in Italien antike Kultur in großer Verehrung steht, laßt sich gar wohl denken. Ja, daß man auf

diesem Grunde, worauf man sich erbaut hat, nun auch allein und ausschließlich zu ruhen wünscht, ist der Sache ganz gemäß. Aber solche Anhanglichkeit läuft leicht in eine Art Starrsinn und Pedanterie aus, und wer bloß mit der Vergangenheit sich beschäftigt, kommt zuletzt in Gefahr, das, was entschlafen, für uns mumienhaft und vertrocknet ist, an sein Herz zu schließen. So kommt es jederzeit zu einem revolutionären Übergang, wo das, was vorstrebend und neu ist, nicht langer zurückgedrängt und gebändigt werden kann, so daß es sich von der Vergangenheit losreißt, ihre Vorzüge nicht anerkennen, ihre Vorteile nicht mehr benutzen will, und diese modernen Künstler, die das bringen, was die Zeitgenossen lieben, wonach sie streben, deren Überzeugung sich an die ihres Jahrhunderts anschließt, werden natürlich beim Publikum denjenigen Künstlern gegenüber, welche es in entfernte, abgelegene Regionen zurückzuführen suchen, im Vorteil sein und den größten Teil des Publikums mit sich reißen. Einen solchen Verlauf, wie ihn die Dicht- und Kunstgeschichte in Deutschland nahm, nimmt sie nun auch in Italien. Goethe nennt hier von italienischen Romantikern — deren Werke er übrigens damals, als er den Aufsatz begann, noch nicht kannte — Torti mit seiner poetischen Darstellung der Leidensgeschichte Christi und seinen Terzinen über die Poesie, ferner Manzoni, den Verfasser des Trauerspiels « Carmagnola » und der heiligen Hymnen, und den Theoretiker Hermes Visconti; auf klassischer Seite Monti, den er persönlich in Rom kennengelernt hatte, und der ihm damals sein vom Werther angehauchtes Drama « Aristodemo » vorlas. Goethe hatte dessen römische Tragödie « Cajus Gracchus » 1810 in Weimar zur Aufführung gebracht, um damit ebenso wie mit Tragödien des französischen Klassizismus das deutsche Theater über den Naturalismus hinaus zu einem edleren Kunststil zu erheben. An Montis italienischer Übersetzung der Ilias, die, wenn komponiert und gesungen, wie für homerische Rhapsoden geschaffen schien, erkannte er die Macht der antiken Tradition in Italien, die dem deutschen Homerübersetzer, J.H. Voß fehlte, so daß sein Homer nicht von allgemeiner Faßlichkeit werden konnte. Monti erschien ihm nun freilich als ein seltsamer Fall: Er selbst gibt sich als Klassiker; aber seine Freunde und Verehrer nennen ihn einen Romantiker und versichern, seine besten Werke seien romantisch, worüber Monti selbst sehr aufgebracht war. Mußte das nicht Goethe an sich selbst erinnern? Hier setzt nun sein Schlichtungsversuch ein, indem er erklärt, daß dieser Widerstreit leicht zu lösen sei, wenn man bedenkt,



was dieses Wort romantisch in Italien bedeutet und an verschiedenen Inhalten in sich schließt. Die Romantiker in Italien verstehen unter romantisch etwas anderes, als was man in Deutschland darunter versteht. Sie wollen zeitgemäß dichten und wirken. Sie nennen romantisch, was in der Gegenwart lebt und lebendig auf den Augenblick wirkt, und darum machen sie den Klassikern, die in Geist und Form der Antike dichten, den Vorwurf, daß sie mumienhaft und bei lebendigem Leibe schon tot sind und für die Toten dichten. Sie selbst aber meinen modern zu sein, wenn sie aus so verschiedenen Quellen, wie der christlichen Bibel, der nationalen Geschichte, der nordisch-mittelalterlichen Phantomenwelt schöpfen, weil all dies ihrer Meinung nach der Gegenwart näher steht und lebendiger ist als das klassische Altertum. Romantisch ist also in Italien gleichbedeutend mit modern. Man kann zu dieser Goetheschen Bemerkung hinzufügen, daß diese eigentümliche Gleichsetzung auch in Frankreich auftauchte, daß auch Stendhal etwa in seinem Buch «Racine et Shakespeare», das Goethe kannte, diejenige Dichtung romantisch nennt, welche zeitgemäß ist und nicht dem Geiste einer toten Vergangenheit, sondern dem der lebendigen Gegenwart entspricht. Er nannte von diesem Standpunkte aus auch Racine einen Romantiker. Das junge Deutschland dagegen, das innerhalb der deutschen Literatur die Romantik überwand, stellte «moderne», zeitgemäße Dichtung der romantischen gegenüber, die den Geist der toten Vergangenheit verkörpert.

Die Gleichsetzung von romantisch und modern in Italien mag ihren Ursprung darin haben, daß man unter romanischer Sprache anfanglich diejenige verstand, die sich durch die Vermischung des antiken mit dem neu hinzukommenden, germanischen Elemente bildete und somit nicht die lateinische Sprache der gelehrten Welt, sondern die lebendig gegenwärtige Volkssprache war. Romantisch war ja auch ursprünglich gleichbedeutend mit romanisch! Dazu aber kommt noch ein anderer Grund. Die Antike nämlich war dem Italiener in Blut und Geist noch gegenwärtig, der römische Katholizismus dem antiken Geiste nicht eigentlich entgegengesetzt, die nationale Geschichte Italiens eine Fortsetzung der römischen, und der italienischen Romantik ging es in höchstem Maße um eine moderne, fortschrittliche Neugestaltung des in der europäischen Entwicklung zurückgebliebenen, unter dem Joche Oesterreichs schmachtenden Italien. Sie war in Wahrheit eine zeitgemäße, aktuelle, moderne Freiheitsbewegung.

Goethe versuchte also zwischen den streitenden Parteien zu ver-

mitteln Genau besehen, fuhr er aus, herrscht hier kein Widerstreit. Denn jeder, der von Jugend an seine Bildung den Griechen und Römern verdankt, wird nie ein gewisses antikes Herkommen verleugnen und jederzeit dankbar anerkennen, was er abgeschiedenen Lehrern schuldig ist, wenn er auch sein ausgebildetes Talent der lebendigen Gegenwart widmet und, ohne es zu wissen, modern endigt, wenn er antik angefangen hat. Ebenso wenig können wir die Bildung verleugnen, die wir von der Bibel hergenommen haben, ob sie uns gleich so fern liegt und so fremd ist, wie irgendein anderes Altertum. Daß wir sie näher fühlen, kommt daher, weil sie auf Glauben und höchste Sittlichkeit wirkt, während andere Literaturen nur auf Geschmack und « mittlere Menschlichkeit » hinleiten. Das klassische Altertum und die Bibel sind uns gleich nahe und gleich fern. Sie beide zusammen müssen und können uns gleichermaßen die ewigen Quellen unserer Bildung sein, das Altertum die unserer ästhetischen, die Bibel die unserer sittlichen. Auch unsere vaterländische Vergangenheit liegt unseren durch Jahrhunderte an der Antike gebildeten Sitten durchaus nicht näher als die griechisch-römische. Sie kann aber dem allgemein menschlichen Gehalt ein bestimmteres, charakteristisches Gepräge geben. Als Goethe dann später, 1826, noch einmal in seinem kleinen Artikel: « Moderne Guelfen und Ghibellinen » auf den italienischen Streit zurückkam, der sich nun zwischen Monti und Tedaldi-Fores abspielte, unterdessen aber bereits zu einem allgemein europäischen geworden und weit über den Bereich der Dichtung hinaus gedrungen war, versuchte er wiederum mit neuen Gründen zu versöhnen. Die antike Dichtkunst bringt der Einbildungskraft Gestalt und Form entgegen, während die neuere sie frei walten läßt und dem inneren Gefühl, dem Gemut, also der Humanität zusagen will. Aber die Antike bringt ja doch auch unter bestimmten Formen « das eigentlich Menschliche » dar. Beide Parteien haben ihre Vorteile, laufen aber gleichermaßen Gefahr, die Klassiker: daß ihre Gotter zur Phrase werden; die Romantiker, daß ihre Produktionen zuletzt charakterlos erscheinen, wodurch sie sich denn beide im Nichtigen begegnen.

Das also ist der großartige Schlichtungsversuch Goethes: Der Dichter habe wohl als lebendig gegenwartiger Mensch auf seine Zeit und Gegenwart zu wirken. Aber wirken heißt bilden, und nur der allseitig gebildete Mensch vermag es. Die Quellen der Bildung sind aber ganz ebenso in der Antike, wie im Christentum und der nationalen Vergangenheit zu finden. Ein ewig menschlicher Kern liegt allen diesen

Machten zugrunde, daher sie uns alle gleich nahe und lebendig sind und uns gleichermaßen zu bilden vermögen, wenn sie eben nur wirklich als ewig lebendige Bildungsmächte, die über alle Zeit erhaben sind, in Wirksamkeit gesetzt werden. Der von aller großen Vergangenheit gebildete Mensch wird dann auf seine eigene Zeit und Gegenwart wirken, das heißt, er wird sie bilden können. Wenn wirklich, wie es Italien (und auch Frankreich) wollte, das romantisch ist, was der eigenen Gegenwart gehört, dann sind alle lebendigen Bildungsmächte romantisch zu nennen. Dieser Versöhnungsversuch wurde offenbar von Goethe aus eigenster Erfahrung gemacht. Er war ja selbst der Geist, der sich von allen diesen großen Mächten der Vergangenheit, vom antiken wie biblischen Altertum hatte bilden lassen, und der gerade damals so lebendig gegenwärtig auf seine Zeit zu wirken vermochte, wie kein anderer neben ihm. Er hatte antik begonnen und endete modern. Er war es, der die brennendsten Probleme seiner eigenen Zeit in seinen Dichtungen gestaltete und sie visionär einer Lösung entgegenführte, wie es besonders Wilhelm Meisters Wanderjahre zeigen. Auch seine Wirksamkeit für die Weltliteratur, welche die Völker einander nahebringen und miteinander verbinden sollte, war ein solch brennendes und höchst modernes Problem.

Wenn Goethe freilich die Dichtungen der italienischen Romantik las, so mußte er bemerken, daß der in der Theorie so heftig und leidenschaftlich geführte Kampf in der poetischen Praxis durchaus nicht so sichtbar hervortrat, wie man wohl erwarten sollte, und wenn man oft in fremden Literaturen die Meinung hören kann, daß es eine deutsche Klassik gar nicht gebe, so kann man auch umgekehrt von deutscher Seite her vernehmen, daß es in Wirklichkeit eine italienische Romantik gar nicht gebe. Wenn man sich allein an die Dichtung und nicht an Theorien und Programme hält, so liegt dieser Idee in der Tat eine gewisse Wahrheit zugrunde, besonders dann, wenn man die italienische Romantik mit der deutschen vergleicht. Dann wird man wirklich den Eindruck gewinnen, daß, an ihr gemessen, die italienische Romantik doch immer noch ein klassisches Antlitz trägt, weit mehr noch sogar, als wie man es bis zu einem gewissen Grad auch von der französischen Romantik sagen dürfte. Italien ist in der Auflösung klassischer Gestalt niemals so weit gegangen wie Frankreich, geschweige Deutschland. Man darf nicht übersehen, daß schließlich die italienische Formenwelt, des Iyrischen Sonetts, der epischen Ottave, der prophetisch kündenden Terzine, es war, die den deutschen, romantisch

schweifenden und unbestimmten Geist in feste und sichere Bahnen lenkte, der romantischen Subjektivität die vorbestimmte, objektive Form geschenkt hat. Alles, was in der deutschen Romantik, wo sie sich selbst überlassen blieb, formlos, gestaltlos, unbestimmt, unendlich blieb, gewann von Italien her Form und Umriss, Gestalt und Begrenzung. Von der Novellenkunst der italienischen Renaissance erhielt die Erzählungskunst eines Kleist, Brentano und Arnim die episch objektive Haltung und Gestaltung. Ja, auch der römische Katholizismus hat der deutschen Romantik, die so stark zu ihm neigte, die schöne Gestalt der Religion und der religiösen Kunst gegeben. Auch hier gewann die unbestimmt verschwimmende, romantische Religiosität die wohlthätig begrenzende Form. Hat doch auch Goethe selbst am Schluß des zweiten Teiles «Faust», als er genötigt war, Faust auf seiner Himmelfahrt in grenzenlose, übersinnliche Sphären zu führen, den Segen der «scharf umrissenen, christlich-katholischen Figuren und Vorstellungen» empfunden und dankbar davon Gebrauch gemacht. Der Grund für all dies mag sein, daß eben doch dem Italiener das antike Erbe noch zu tief im Blute lag, als daß er es je ganz hatte verleugnen können, daß er ja schließlich noch im gegenwärtigen Anblick der antiken Denkmäler und auf demselben Boden, in der gleichen Landschaft, unter dem gleichen Himmel lebte, wo die antike Kunst und Literatur erwuchs. Die Widergeburt des klassischen Altertums am Ausgang des Mittelalters geschah nicht umsonst in Italien. Die Renaissance war Italiens nationale Neugeburt. Die antike Tradition war also dort ein Bollwerk gegen die deutsche Romantik. Das zweite war der Katholizismus, der ja doch auf römischem Boden erwachsen war und mit seiner weltlichen Schönheit und Leiblichkeit, seiner strengen Fügung und Gesetzlichkeit das Erbe der Antike übernommen hatte, so daß Italien niemals aus dieser Tradition herausgerissen wurde, während der Katholizismus in Frankreich nicht nur durch die Hugenotten an Boden verloren hatte — es waren ja besonders Protestanten, wie die Frau von Stael, welche der deutschen Literatur Eingang in Frankreich verschafften — sondern auch durch die französische Revolution seine Herrschaft verlor und jene schützende Rolle nicht mehr zu spielen vermochte. In der deutschen Romantik aber war die katholische Religion doch nur das Ziel einer sentimentalischen Sehnsucht.

Daß die italienische Romantik im Grunde etwas ganz anderes war als die deutsche, wenn sie ihr auch den Ursprung verdankte, das ging

Goethe an ihrem größten Repräsentanten, an Manzoni auf, und darum hat er auch keinem europäischen Romantiker sonst eine so unbedingte und ruckhaltlose Bewunderung entgegengebracht wie ihm. Er hat sofort in seiner ersten Schrift über die italienische Romantik die heiligen Hymnen von Manzoni besonders herausgehoben, die sich von jenen den olympischen Gottern gewidmeten Hymnen Montis so charakteristisch unterscheiden, weil solche Religion und Poesie, « wenn sich über mannigfaltige Vorkommenheiten der Zeit die Menschen entzweien », die sämtliche Welt vereinigen kann. Denn dieser Dichter christlich-katholischer Hymnen war, wie Goethe sah, als Christ ohne Schwarmerei, als römisch-katholisch ohne Bigotterie, als Eiferer ohne Harte. Der mystisch-fromme Gehalt der Hymnen, so wird es dann später heißen, ist durchaus einfach behandelt, kein Wort, keine Wendung, die nicht jedem Italiener von Jugend auf bekannt wäre. Ein katholisch geborener und erzogener Dichter versteht eben einen ganz anderen Gebrauch von den Überzeugungen seiner Kirche zu machen, als die Poeten anderer Konfessionen, die eigentlich nur durch die Einbildungskraft sich in eine Sphäre hinüber zu versetzen bemüht sind, in der sie niemals einheimisch werden können. Das ist ganz deutlich gegen die katholisierenden Tendenzen der deutschen Romantiker gerichtet, die ja doch zum weitaus überwiegenden Teil Protestanten waren oder nur aus sentimentalischer Sehnsucht, einem Heimweh gleichsam, und von dem ästhetischen Zauber der katholischen Kirche gebannt, in ihren Schoß zurückkehrten. Was Goethe sagen wollte, ist dies, daß der Katholizismus bei den italienischen Romantikern als ein angeborener und selbstverständlicher Besitz naiv und wirklich war, während er bei den deutschen Romantikern doch nur aus Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies entstand, ein Phantasieerlebnis und also in Wahrheit romantisch war.

In Manzoni's Dramen aus der nationalen Geschichte des italienischen Mittelalters, « Graf Carmagnola » und « Adelchi », die in der italienischen Literatur wohl eine romantische Revolution bedeuteten, erkannte Goethe ebenfalls den Unterschied von der deutschen Romantik, die aus dem deutschen Mittelalter schöpfte. Denn wenn wir, so schreibt er, die Maske des Mittelalters viel zu sehr bis in Kunst und Leben herein als wirklich gelten ließen, so hat Manzoni eine halbbarbarische Zeit mit solchen zarten Gesinnungen und Gefühlen ausgestattet, welche nur die höhere, religiöse und sittliche Bildung unserer Zeit hervorzubringen fähig ist, und so muß es auch sein. Alle Vergangenheit, die

wir hervorrufen, um sie nach unserer Weise den mitlebenden Zeitgenossen vorzutragen, muß dem Altertum eine höhere Bildung, als es wirklich hatte, verleihen. In den mittelalterlichen Dramen Manzonis spürte Goethe also den gleichen Geist der Humanität, den er selbst in seiner Iphigenie auch dem barbarischen Tauris verliehen hatte, wie er überhaupt immer das humane und zarte Gefühl dieses schonen, wahrhaft poetischen Talentcs bewunderte.

Er sah ja auch, daß Manzoni, der in der italienischen Literatur als der repräsentativste Gegner und Überwinder des Klassizismus dasteht, doch keineswegs die Bildung an dem antiken Altertum verleugnete. Er fand sie besonders greifbar in den Chören seiner Tragodien. « Wie im Grafen Carmagnola der Chor, indem er die vorgehende Schlacht schildert, in grenzenloses Detail vertieft sich doch nicht verirrt, mitten in einer unaussprechlichen Unordnung doch noch Worte und Ausdrücke findet, um Klarheit über das Getummel zu verbreiten und das wild Einhersturmende faßlich zu machen: so sind die beiden Chöre, die das Trauerspiel Adelchi beleben, gleichfalls wirksam, um das Unübersehbare vergangener und augenblicklicher Zustände dem Blick des Geistes vorzuführen. »

Was Goethe an Manzoni auszusetzen hatte, war überhaupt nur ein einziges Moment: daß er die Personen des Grafen Carmagnola in historische und ideelle eingeteilt hatte, was allerdings einen romantischen Zug darstellt, dem gegenüber Goethe auf dem klassischen, aristotelisch-lessingschen Standpunkt beharrt: « Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen. » Goethe bat Manzoni geradezu, daß er jenen Unterschied niemals wieder gelten lasse, womit Manzoni sich übrigens ganz einverstanden erklärte. Denn, so schrieb er an Goethe, er müsse bekennen, daß die Abteilung der Personen in geschichtliche und ideelle ganz sein Fehler sei, verursacht durch eine allzu große Anhanglichkeit an die genau geschichtliche Wirklichkeit, welche ihn bewog, die realen Personen von denjenigen zu trennen, die er ersann, um eine Klasse, eine Meinung, ein Interesse symbolisch zu repräsentieren. In einer neueren Arbeit (« Adelchi ») habe er schon diesen Unterschied aufgegeben, und es freue ihn, dadurch Goethes Mahnung zuvorgekommen zu sein. Immerhin blieb hier eine Divergenz zwischen Goethe und Manzoni bestehen. Denn die weitere Entwicklung führte Manzoni nicht etwa in die ideelle, sondern die historische

Richtung, und er versuchte die Dichtung immer mehr der Geschichte anzunähern, was Goethe in dem späteren Roman Manzoni's «I promessi sposi» nicht billigen konnte. Manzoni's Abhandlung «Über die geschichtlichen Romane und über die aus Geschichte und Erfindung gemischten Werke überhaupt» (1845) lernte Goethe nicht mehr kennen. Hier führte Manzoni aus, daß Geschichte und Erfindung nur mühsam in einem Werke zu vereinen seien, ohne daß beide ihre Eigentümlichkeit aufgeben. Nur wo solche Verbindung schon unbewußt vom Volke vollzogen worden ist, da kann sie auch vom künstlerischen Standpunkt aus als berechtigt gelten. Manzoni verurteilte also in seiner Spätzeit historische Dichtung, welche die geschichtliche Realität mit Erfindungen der Phantasie vermischt. Auch darin war die italienische Romantik anders als die deutsche, und man braucht nur an die «Kronenwächter» Arnims oder auch Hauffs «Lichtenstein» zu denken, um den Unterschied zu sehen. Das, was in Italien Romantik genannt wurde, war ebenso wie in Frankreich eigentlich die Geburt des modernen Realismus, während in der deutschen Literatur der wirklich historische Roman, wie er unter dem Einfluß Walter Scotts entstand, bereits eine Überwindung der Romantik bedeutete. Goethe aber fand schon in den «promessi sposi» zu viel Respekt vor der Geschichte und der Realität: Der Historiker schadet hier dem Poeten; der Roman wird zur Chronik. Das war gewiß kein klassisches Moment, aber es war auch kein romantisches, sondern hier tat sich eben der Weg zum modernen Realismus auf, dem Goethe sich nicht anschließen konnte.

Sonst jedoch herrschte volles Einverständnis zwischen ihnen. Besonders fiel es Goethe auf, wie maßvoll doch Manzoni vorging, auch wenn er sich von der strengen Regelmäßigkeit des Klassizismus, von den Einheiten lossagte, wobei er sich auf Goethes Jugenddramen und auf die von A. W. Schlegel vorgebrachten Gründe stützte. Auch die englische Kritik (Quarterly Review) bemerkte diese gemäßigte Freiheit des Italieners, aber tadelte sie. Manzoni erklärt den Einheiten den Krieg. Wir aber, privilegierte Freidenker, wofür wir uns, und zwar auf Shakespeares Beispiel hin erklären, werden durch diesen Neubekehrten für unsere nordischen Begriffe von dramatischer Freiheit wenig Bestätigung gewinnen. Wir fürchten, daß die Italiener bedeutendere Übertretung der altfestgesetzten Regeln verlangen werden, bevor sie dazu gebracht werden, sie zu verlassen. Goethe aber verteidigte nun den italienischen Romantiker gegen diese englische Kritik, wofür

ihm — ein wahrhaft weltliterarisches Phänomen — der französische Philosoph Victor Cousin bei einem Besuch in Weimar seinen Dank aussprach. Goethe erklärte es gerade für lobenswert, daß Manzoni so Maß gehalten und nur durch sanftes Ausweichen versucht habe, eine lobliche Freiheit zu erlangen. Er habe sich von alten Regeln losgesagt, sei aber auf der neuen Bahn so ernst und ruhig fortgeschritten, daß man nach seinem Werke gar wohl wieder neue Regeln bilden könne. Und nun fällt das entscheidende Wort: « Wir geben ihm auch das Zeugnis, daß er im einzelnen mit Geist, Wahl und Genauigkeit verfahren, indem wir bei strenger Aufmerksamkeit, insofern dies einem Ausländer zu sagen erlaubt ist, weder ein Wort zu viel gefunden, noch irgendeines vermißt haben. Mannlicher Ernst und Klarheit walten stets zusammen, und wir mögen daher seine Arbeit gerne klassisch nennen » Es gibt wohl keinen zweiten Fall, in dem Goethe irgendeinem anderen der europäischen Romantiker sonst dieses Beiwort « klassisch » zuerkannt hatte. Kein Engländer, aber auch kein Franzose, nur dieser Italiener erhielt es, und dieses klassische Bild Manzonis erklärt es auch, trotzdem er innerhalb der italienischen Literatur als Repräsentant der Romantik galt, warum Goethe sich mit so dauernder Teilnahme an ihm sich bemühte, die deutsche, ja die europäische Lesewelt auf ihn aufmerksam zu machen. Er tat es durch die ausführlichsten Besprechungen seiner Werke, besonders die des « Grafen Carmagnola ». Er plante eine solche auch von der Tragödie « Adelchi » zu verfassen. (« Ach ! warum kann man denn nicht einem deutschen Zeitgenossen den gleichen Liebesdienst erweisen. ») Er tat es ferner durch die Übersetzung der Manzoni'schen Hymne auf Napoleons Tod und dadurch, daß er den Dante-übersetzer Streckfuß zu einer Übersetzung der Tragödie « Adelchi » anregte, die dann wirklich 1827 erschien und « Goethen ehrerbietig, liebevoll und dankbar zugeeignet » war. Er tat es endlich besonders durch die Zusammenstellung von allem, was er für Manzoni getan hatte, und was sich an Beziehungen zwischen ihnen entwickelt hatte. Sie erschien unter dem Titel « Teilnahme Goethe's an Manzoni », und zwar als Einleitung zu einer italienischen Ausgabe von Manzoni's Werken, die in Jena 1827 herauskam. Es war in der Tat Goethe, dem Manzoni nicht nur seinen deutschen, sondern auch seinen italienischen, ja seinen Weltruhm verdankte. Goethes Anzeige des Grafen Carmagnola erschien in der Florentiner Ausgabe von Manzoni's Trauerspielen 1825, sein Urteil über « Adelchi » 1822 im « Eco », eine italienische Übersetzung seines Aufsatzes « Teilnahme Goethe's an Manzoni » 1827. Fauriel



fugte die Anzeige des Grafen Carmagnola seiner französischen Übersetzung der Trauerspiele (1823) bei und gab sie auch gesondert 1827 französisch heraus. Victor Cousin teilte das Gespräch, das Goethe mit ihm 1825 über Manzoni geführt hatte, im «Globe» dem französischen Publikum mit. Dabei kannte ja Goethe, als er Manzoni's Weltruhm begründete, das Meisterwerk des Dichters, das zum dauernden Bestand der Weltliteratur gehört, noch nicht: den Roman «I promessi sposi», der 1825/26 erschien. Als er ihn kennenlernte, gab er wohl in den Gesprächen mit Eckermann seiner höchsten Bewunderung Ausdruck und pries die innere Bildung des Dichters, die als eine durchaus reife Frucht beglückt und in diesem Roman auf einer solchen Höhe erscheint, daß ihm schwerlich etwas gleichkommen kann, die Klarheit in der Behandlung, die wie der italienische Himmel selber ist, die Deutlichkeit und das bewunderungswürdige Detail in der Zeichnung der Lokalität. Aber es war, wie gesagt, nicht dieser Roman, der seinen weltliterarischen Bemühungen um Manzoni zugrunde lag. Er hat sich öffentlich nicht mehr über ihn ausgesprochen, wenn er sich auch noch mit einem Plan dazu trug. Ja, er dachte sogar daran, das Werk zu übersetzen. «Hinderten nicht die wachsenden Jahre und so manche zudringenden Obliegenheiten, so tat ich an diesem Werk, was ich für Cellini getan habe.» Die Besprechung des Romans in «Kunst und Altertum» wurde von Streckfuß übernommen.

Goethe brauchte es auch nicht mehr zu tun. Denn er hatte Manzoni's Weltruhm bereits gegründet, weil er eben von Anfang an die Größe und das Wesen Manzoni's mit tiefer Richtigkeit erkannt hatte, und hier erlebte er den seltenen Fall, daß er sich seiner eigenen Wirkung restlos freuen konnte. Denn daß er selbst an der Bildung Manzoni's nicht unbeteiligt war, das hatte ihm der Dichter selbst bezeugt: Nicht nur, daß Goethe's öffentliche Beurteilung ihn seinen eigenen Wert erst erkennen ließ, ihn starkte und ermutigte, daß Goethe's Kritik ihn in seiner Entwicklung forderte, sondern daß Goethe von seiner frühen Jugend an, bevor er noch in irgendwelche Beziehung zu ihm getreten war, ihm als ein Leitstern vor Augen stand. Er schrieb nicht umsonst in das Widmungsexemplar der Tragödie «Adelchi», das er an Goethe schickte, die Worte aus Egmont: «Du bist mir nicht fremd. Dein Name war's, der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete. Wie oft hab ich nach dir gehorcht, gefragt!» Als die Besprechung Goethe's über den «Graf Carmagnola» erschienen war, schrieb er einen Dankbrief nach Weimar, in dem es

heißt: Wenn ihm jemand während der Arbeit an dieser Tragödie vorausgesagt hatte, daß Goethe sie lesen würde, so wäre es ihm die größte Aufmunterung gewesen und hatte ihm die Hoffnung eines unerwarteten Preises dargeboten. Sein italienischer Verleger teilte Goethe in einem französisch geschriebenen Briefe mit, Manzoni sei in höchstem Grade bewegt durch die Probe der Zuneigung eines Geistes (es handelte sich um die Abhandlung «Teilnahme Goethe's an Manzoni»), den er seit seiner Jugend gewohnt sei «à vénérer comme maître dans sa noble carrière». Auch als Victor Cousin die lobenden Worte Goethes im Gespräch mit ihm Manzoni übermittelte, war dieser tief gerührt. Es waren in erster Linie wohl der Gotz von Berlichingen und Egmont, die zu Manzonis Ablosung vom Klassizismus, zu der Wahl von Gegenständen aus der nationalen Geschichte, der historischen Wahrhaftigkeit und der Befreiung von den Regeln halfen. Aber Goethe konnte in diesem Fall sich der Wirkung seiner Jugendwerke freuen, weil sie bei dem italienischen Romantiker mit solchem Maß geschah, sich so mit Klarheit und plastischer Gestaltung verband, daß er ihm das Beiwort «klassisch» geben konnte. Die Auswuchse der französischen Romantik angstigten ihn. Die Wirkung, die er dort auslöste, entsprach nicht mehr seiner eigenen Entwicklungsstufe. Sie artete in Wildheit aus. Er lernte wohl auch Werke italienischer Romantiker kennen, die ihn wie «gespenstische Ungeheuer» verschuchterten, so etwa die «Ildegarda» von Grossi, wunderliche Produktionen, die er nicht mitteilen wollte, weil sie so unerfreulich waren, indem sich das willkürliche Subjekt in ihnen gegen Objekt und Gesetz wehrte und sich einbildete, dadurch etwas zu werden und wohin zu gelangen.<sup>24</sup> Aber es waren doch nur nebensächliche Erscheinungen. Der eigentliche Repräsentant der italienischen Romantik, Manzoni, dieser «wahrhafte, klar auffassende, innig durchdringende, menschlich fühlende» Dichter verleugnete das alte Erbe der Antike und des italienischen Geistes nicht. Dieses Jungers durfte er sich freuen. Italien, das ihm die klassische Vollendung gebracht hatte, öffnete sich wohl der nordischen Romantik. Aber der klassische Geist ging nicht verloren. Auch die italienische Romantik bezeugte, daß sie unter italienischem Himmel und auf dem Boden des römischen Altertums und der Renaissance entstand. Wenn Manzoni durch Goethe angeregt wurde, so war es jedenfalls nicht der faustische Geist, dessen Funken er in ihm entzündete, so wie es in Byron geschah. Manzoni glich nicht, wie Byron, einem heftig aufblühenden Feuer, das sich schnell verzehrt und verlodert. Es ist sehr

charakteristisch, daß Goethes *Faust* erst spät, erst nach der Romantik in Italien übersetzt und bekannt wurde. In den siebziger Jahren waren freilich schon fünf Übersetzungen erschienen. Maffei widmete die seinige dem deutschen Übersetzer der gottlichen Komödie, König Johann von Sachsen, um so ein brüderliches Band zwischen den beiden Nationen durch Austausch ihrer größten Dichtungen zu schlingen. In Guerrieris volkstümlicherer Übertragung wurde der *Faust* zum Eigentum der italienischen Jugend. Aber eine tiefer gehende Wirkung des *Faust* in der italienischen Literatur ist, verglichen mit der französischen und englischen, doch nicht festzustellen. Manzoni jedenfalls hatte von Goethe nicht wie Byron als Sohn von *Faust* und *Helena* sein dichterisches Denkmal empfangen können. Die weltliterarische Sendung, die Goethe für Italien hatte, war nicht die *faustische*.

Aber Goethe konnte das Echo seiner Weltliteraturidee in Italien vernehmen, als er die Zeitschrift « *L'Eco* » 1828 kennenlernte, die es sich, dem « *Globe* » ähnlich, zur Aufgabe machte, Italien mit den ausländischen Literaturen, besonders aber der deutschen bekanntzumachen, und die auch Übersetzungen Goethescher Gedichte brachte. Er schrieb an die Herausgeber, daß sie gewiß durch ihren Gehalt und die freundliche Form zur allgemeinen Weltliteratur, die sich immer lebhafter verbreite, auf das freundlichste mitwirken werde, und daß er sie seines Anteils aufrichtig versichere. Die Frage, welche die Herausgeber an ihn stellten, was sie von seinen Werken und wie sie es auf das schicklichste und sicherste benutzen konnten, wurde von Goethe damit beantwortet, daß sie sich vorerst, wie sie es ja selbst schon getan hatten, sich seiner kleinen Gedichte bedienen sollten. Er legte auch dem Briefe jenes Gedicht « *Ein Gleichnis* » bei, auf das sich übrigens die Herausgeber selbst in ihrem Schreiben an ihn berufen hatten, und in dem er auf das erfrischende Gefühl hindeutete, das er empfand, wenn er seine Gedichte in fremden Sprachen las, und das sich, wie er nun an die Herausgeber schrieb, gar wohl auf die Bemühungen beziehen lasse, welche diese sich um seine Arbeiten gaben. Das Gedicht wurde Juni 1828 im « *Eco* » abgedruckt. « Sodann bemerke », schrieb Goethe damals an Zelter, « daß die von mir angerufene Weltliteratur auf mich, wie auf den Zauberlehrling, zum Ersaufen zuströmt; Schottland und Frankreich ergießen sich fast tagtäglich, in Mailand geben sie ein höchst bedeutendes Tagesblatt heraus, « *L'Eco* » betitelt; es ist in jedem Sinne vorzüglich, in der bekannten Art unsrer Morgenblätter,

aber geistreich weitumgreifend. Mache die Berliner aufmerksam darauf, sie können ihre taglichen Schusseln gar loblich damit wurzen.»<sup>25</sup> Die öffentliche Empfehlung geschah in «Kunst und Altertum», wo er den reinen, geistvoll-heiteren Freisinn, die hinlangliche Übersicht fremder Literatur neuesten Datums und überhaupt die Umsicht von hohem Standpunkte ruhmt. Sie sind auf dem Altertum und auf ihrer ältesten Literatur gegründet, sodann aber vernimmt man, was sie dem Ausländer mitteilen mochten, was sie von der mit besonderer Gunst angesehenen deutschen Literatur und wie sie es brauchen können, wie sie sich gegen die Franzosen, die Engländer, die Spanier verhalten. «Dieses Blatt, auf solche Weise fortgesetzt, wird auch dazu dienen, jene Nation in Begriffen und Sprache weiter zu fordern und ihren ästhetischen Gesichtskreis zu erweitern.»

## *England*

Wenn Goethe in den romanischen Literaturen Frankreichs und Italiens erlebte, wie sich der Kampf zwischen den Klassikern und Romantikern von Deutschland aus über die Grenzen verbreitete, so war es in einer germanischen Literatur wie der englischen doch wesentlich anders. Byron schrieb in seiner Widmung des «Marino Falieri» an Goethe (1820), er bemerke, daß in Deutschland wie in Italien ein großer Streit über das ausgebrochen sei, was sie klassisch und romantisch nennen, Ausdrücke, die in England — wenigstens als er es vor vier oder fünf Jahren verließ — nicht zur Klassifikation verwendet wurden. Vielleicht möge etwas Derartiges später entstanden sein, aber er habe nicht viel davon gehört, und es wurde auch von einem so schlechten Geschmack zeugen, daß er sehr bedauern würde, es glauben zu müssen. Es ist in der Tat sehr merkwürdig, daß von einem solchen Kampf in der englischen Literatur nur wenig zu merken ist, daß er zum mindesten niemals eine so scharfe Form angenommen hat wie in Italien und Frankreich. Der Grund ist klar. Geht man den Quellen der europäischen Romantik nach, so stößt man auf ihren Urquell in der englischen Literatur. Denn auch der deutsche Sturm und Drang, auch der junge Goethe, der zu einem der wesentlichsten Erwecker der europäischen Romantik wurde, war ja seinerseits von der englischen Literatur zu sich selbst erweckt worden und hatte sich unter ihrem Einfluß vom französischen Klassizismus befreit. Der englische Klassizismus, der seine Repräsentanten in Pope und Dryden gehabt hatte, war in England längst um seine Herrschaft gekommen, als die europäische Romantik sonst ihren Kampf gegen den Klassizismus, der noch überall in dem kontinentalen Europa seine Herrschaft behauptete, beginnen mußte. England brauchte diesen Kampf nicht mehr zu führen, weil es ihn hinter sich hatte. Andererseits aber hatte auch die junge Bewegung in England nie solche radikalen Formen angenommen, wie sie sich dann im deutschen Sturm und Drang und in der Romantik des Festlandes zeigten. Es gab in England eben Gegengewichte, die ein heilsames Gleichgewicht der Kräfte zwischen Freiheit und Bindung herstellten. Der traditionsbewußte, konservative Geist Englands

hatte aus seiner politisch-demokratischen Revolution, die der französischen vorausgegangen war, ein festes und sicheres Staatsgefüge gebildet, in welchem die alten, autoritären Mächte sich mit der jungen Freiheit von Volk und Individuum versöhnten und vertrugen. Die alte Ordnung der Gesellschaft hatte sich nicht aufgelöst, sondern nur aufgelockert. Wenn Goethe den Ton der Melancholie und Unzufriedenheit als Grundton der englischen Literatur vernahm, so sorgte doch die mögliche Betätigung des einzelnen Menschen im großen, öffentlichen Raum des Weltreichs dafür, daß die unerfüllten Wünsche und Sehnsüchte der Jugend nicht lahmend nach innen schlugen oder sich nach außen gegen die bestehende Wirklichkeit empörten. Die anglikanische Kirche, fest und aufrecht stehend, bildete ein sicheres Bollwerk gegen den Sturz der geltenden Moralität, wie gegen die Verzweiflung an der Welt. Der tief eingewurzelte Empirismus Englands, sein Vertrauen in die praktische Erfahrung und den «common sense» machte den englischen Geist mißtrauisch gegen alle romantische Phantastik und jede Überfliegung der Erfahrungs- und Verstandesgrenzen. Wenn der junge Goethe in der englischen Literatur auf heftigen Widerstand stieß, so ging dieser nicht, wie in Frankreich, von einem akademischen Klassizismus aus, sondern eben von jener politischen, religiösen und moralischen Stabilität. Der Werther hat in keiner Literatur und auch im Leben keiner Nation eine so wenig tief gehende Wirkung gehabt, wie in England, und nicht nur darum, weil so vieles im Werther der englischen Literatur, die schließlich seine Ahnen stellte, schon ganz gelaufig war, sondern weil sie ihm auch all jene rettenden Gegengewichte entgegenhalten konnte, die den andern, bereits unterwühlten Ländern, fehlten. Dem jungen Goethe wurde der Eintritt verwehrt, weil er für revolutionär, unsittlich und atheistisch angesehen wurde. Ästhetische Gründe spielten dabei die geringste Rolle. Als die erste Übersetzung des Werther 1779 erschien, wendete sich die englische Kritik mit einmütiger Heftigkeit gegen die Unmoralität und Irreligiosität dieses Romans. In den achtziger Jahren konnte wohl eine ganze Anzahl von Nachbildungen, Umdichtungen und Fortsetzungen des Werther in England und Schottland entstehen, aber es waren doch nur recht obskure Dichter, von denen sie stammten, und als Rosa Lawrence die erste englische Übersetzung des *Gotz von Berlichingen* 1799 herausgab, mußte sie ausdrücklich versichern, daß die Immoralität des Werther in ihm nicht zu finden sei. Die französische Revolution und Napoleons Auftritt verstärkten

den englischen Widerstand noch gewaltig, und die Zeitschrift « Anti-jakobin » machte es sich zur Aufgabe, den konservativen Geist Englands gegen den Revolutionsversuch auf politischem, religiösem und sittlichem Gebiete zu verteidigen, den sie in den Dichtungen des jungen Goethe, im Werther, im Gotz und in der Stella zu finden meinte. Goethe wurde als der Feind von Staat und Kirche und Gesellschaft gebrandmarkt. Selbst wenn gegen den Sturz der Regeln protestiert wurde, so geschah auch dies nicht aus ästhetischen, sondern aus politischen Gründen. Er galt als ein Symptom des revolutionären Geistes. Die Wirkung der deutschen Sturm- und Drangliteratur war freilich auch in England nicht aufzuhalten. Der berühmte Vortrag von Henry Mackenzie in der « Royal Society » zu Edinburgh (1788) über die deutsche Sturm- und Drangdramatik, die Mackenzie aus französischen Übersetzungen kennengelernt hatte, machte in der englisch-schottischen Literatur Sensation und Epoche. Dieser Vortrag war es, der einen Walter Scott zu seiner Übersetzung des Gotz von Berlichingen (erschienen 1800) anregte, und die Spuren des Gotz, wie auch Egmonts, sind auch in Scotts epischen Werken weiter zu verfolgen. Man darf wohl sagen, daß Walter Scott durch Goethes Gotz den äußeren Anstoß zu seiner historischen Romantik empfing. Freilich nur den äußeren Anstoß, und von einer Revolutionierung der englischen Literatur durch den jungen Goethe kann gar nicht die Rede sein. Wenn sich das englische Drama vom Gotz her historisch-nationalen Gehalt und die Freiheit von den Regeln gewann, so hat es sich dabei doch nur zurückgenommen, was es schließlich erst selbst durch Shakespeare dem deutschen Drama gegeben hatte. Die Wandlung, die der Gotz in Scotts Übersetzung erfuhr, ist denn auch ganz augenfällig. Wenn man überhaupt im Gotz von einer revolutionären, sozialpolitischen Tendenz sprechen kann, so wurde sie von Scott völlig getilgt. Er hat aus dem Gotz eine ganz konservative, die Tradition heiligende Dichtung gemacht, er, der glühende Feind der französischen Revolution, wie dann Napoleons. Er bereicherte dagegen den Gotz aus eigenen Mitteln und machte aus ihm durch die Darstellung alter Sitten und Bräuche, die Einlage von Tänzen, Festen und Aufzügen, ein farbig koloriertes, historisches Gemälde der alten Ritterzeit, einen Hochgesang auf den patriarchalisch-aristokratischen Feudalismus des Mittelalters. Er suchte dazu eine viel weitergehende Treue gegenüber der historischen Realität zu wahren. Auch wenn er den Erlkönig Goethes, den untreuen Knaben, das Räuber-

hed aus « Claudine von Villa Bella » oder Burgers « Lenore » übersetzte, so hat er auch damit nur zurückgenommen, was England durch Percys « Reliques » der deutschen Balladendichtung gegeben hatte. Diese volkstümlichen Balladen Deutschlands sind ohne die Erweckung durch England gar nicht zu denken. Es war wohl die Begeisterung für den Gotz, welche Walter Scott die Idee eingegeben hat, die schottisch-englische Vergangenheit in einem Zyklus von historischen Romanen zu gestalten, so daß Goethe in dieser Hinsicht doch an der Wiege der englischen Romantik stand und ein Führer für sie in die nationale Vergangenheit war. Aber Walter Scott hat auf Grund eines wissenschaftlichen Studiums dem historischen Roman einen solchen Realismus und in der Form der Erzählung eine solch epische Objektivität verliehen, daß er im deutschen Sinne doch wieder nicht romantisch zu nennen ist, und daß er, der eine europäische Gattung wurde, in der deutschen Literatur dazu geholfen hat, die Romantik zu überwinden, an die Stelle eines romantischen Traumbildes von Vergangenheit die historische Realität zu setzen und damit den entscheidenden Schritt zum Realismus überhaupt zu tun. Goethe hat denn auch seiner Bewunderung für Scott besonders Eckermann gegenüber ruckhaltlos Ausdruck gegeben: für die Sicherheit und Gründlichkeit der Zeichnung bis ins kleinste Detail, die aus seiner umfassenden Kenntnis der realen Welt hervorgeht, wozu er durch lebenslangliche Studien und Beobachtungen gelangte, für die Kenntnis der menschlichen Natur, deren tiefste Geheimnisse ihm offenbar lagen, für die reale Basis, die sprechende Wahrheit und besonders auch die epische Kunst der Erzählung, ihre präzise Genauigkeit, den großen Kunstverstand überhaupt. Goethe hat Scott nicht als einen Romantiker gesehen. Ja, er hat Scott als Helfer in seinem Kampf gegen die krankhaften Verirrungen eines E. T. A. Hoffmanns, die in Deutschland als bedeutend fördernde Neuigkeiten ausgegeben wurden, aufgerufen, indem er genauen Bericht von Scotts Aufsatz « On the Supernatural in Fictitious Composition » gab (ohne Scotts Autorschaft zu kennen), wo Scott am Beispiel Hoffmanns zeigt, wie bei Mangel an bandigender Kunst die sich selbst überlassene Einbildungskraft sich zu fieberhaften Traumata, ja Verrücktheiten steigere, die nicht als Muster der Nachahmung, sondern als Warnungstafeln aufzustellen seien. Goethe konnte diesen Artikel seinen deutschen Lesern nicht genugsam empfehlen.<sup>26</sup> Als Scott in späten Jahren nach Byrons Tod (1827) einen Brief von Goethe erhielt, in welchem dieser ihm dafür dankte, daß



er in früherer Zeit von ihm und seinen Arbeiten gründliche Kenntnis genommen und sogar die englische Nation zum Anteil daran herbeigerufen habe, da antwortete Scott wohl hocheifrig und geehrt, daß er schon seit 1798 (da er den « Gotz » übersetzte) zu Goethes Bewunderern gehöre, und daß er auch jetzt noch auf jenen jugendlichen Übersetzungsversuch, wenn er auch aus mangelhafter Sprachkenntnis unvollkommen gewesen sei, einigen Wert lege, weil er doch wenigstens zeige, daß er einen Gegenstand zu wählen wußte, welcher der Bewunderung würdig war. Aber auch dazu ist zu sagen, daß ein solcher Gegenstand dem Lande Shakespeares keine Neuheit war. Man kann also nicht behaupten, daß Goethe durch das Medium Scotts und der von ihm geschaffenen Gattung des historischen Romans auf Europa gewirkt habe. Diese Wirkung geschah erst durch das Medium Shelleys und in erster Linie Byrons. Denn mit ihm hat Goethe wirklich einen englischen Geist aus den englischen Traditionen gerissen. Hier zündete Goethescher Geist in einem Genius, der auf alle Literaturen Europas gewaltigsten Einfluß gewann, einen Einfluß, der handgreiflicher zu fassen ist als der von Goethe selbst. Es war der faustische Geist, der in Byron aufloderte, und es ist charakteristisch, daß Shelley und Byron, die von Goethe tief erfüllten Dichter, aus England verbannt und verstoßen wurden.

Es sei noch einmal gesagt: daß der junge Goethe die Regeln stürzte, die antike Mythologie durch nationale Geschichte und nordische Phantome verdrängte, Dinge, die in den anderen Literaturen den Kampf der Klassiker und Romantiker erregten, konnte einer Literatur nicht viel bedeuten, die Shakespeare zum Ahnen hatte, die einen Ossian und Percy besaß. Wenn das Jahr 1796 gleich fünf englische Übersetzungen von Burgers « Lenore » auf einmal brachte, wenn Monk Lewis, der Goethe 1792 in Weimar besucht hatte, den Erlkönig übersetzte, wie es auch Scott tat, so nahm sich die englische Literatur damit doch nur zurück, was sie selbst der deutschen erst gegeben hatte. Von einer Revolutionierung der englischen Dichtung durch Goethe, durch den faustischen Geist, kann erst bei Shelley und Byron die Rede sein. Denn wenn gewiß die englische Literatur die Fausttragödie Christoph Marlow's aufzuweisen hat, die von englischen Schauspielern nach Deutschland getragen und in ihrer zum deutschen Puppenspiel gewandelten Form auch für Goethes Faust von Bedeutung wurde, wenn Faust im 16. und 17. Jahrhundert überhaupt eine populäre Gestalt in England war, der auch Shakespeare einmal

in den « Lustigen Weibern von Windsor » gedenkt, so ist ja doch dies alles auf die frühe Übersetzung des deutschen Volksbuches von Dr. Faust zurückzuführen, aus dem Marlow seine Tragodie gestaltete, und wenn sich diese Tragodie auch vom deutschen Volksbuch völlig unterscheidet, indem sie es war, die zum erstenmal in dem deutschen Faust den edlen, hohen, nur allzu hoch strebenden und so gegen das göttliche Gesetz verstoßenden Geist erkannte und ihn damit zu einem wirklich tragischen Helden machte, so war doch der faustische Geist in der englischen Literatur nicht aufgekommen, auch damals nicht, als sie zuerst von allen Literaturen Europas sich vom Klassizismus befreite. Sie konnte den Wertherschmerz in dem jungen Goethe hervorrufen, aber der Funke der faustischen Empörung wurde von Goethe in sie geworfen. Es ist sehr vielsagend, daß noch die Dichter der See-Schule, Coleridge, Southey, Wordsworth, die doch sonst der deutschen Literatur durchaus nicht verschlossen waren, sich mit Entschiedenheit vom Faust abwendeten. Als Coleridge, der Goethesche Gedichte übertrug, von Byron, Shelley und auch von Scott aufgefordert wurde, den Faust zu übersetzen, weigerte er sich, wenn er auch eine kurze Zeit sich mit der Absicht trug. Der Faust dünkte ihm zu unsittlich und heidnisch, seine Sprache zu vulgär und blasphemisch zu sein, als daß er es mit seinem moralischen Charakter hatte vereinbaren können, einer solchen Dichtung durch eine englische Übersetzung Vorschub zu leisten. Ja, er faßte sogar den Plan, einen Antifaust zu schreiben. Ähnlich war auch Southey's und Wordsworth's Stellung, die sich ebenfalls vom Faust abwendeten. Es herrschte eben damals immer noch das alte Goethebild in England. Goethe der Feind der Gesellschaft, der Sittlichkeit und Religion. Wordsworth erhob ganz offen gegen ihn den Vorwurf des Egoismus. Er habe nie seine eigene Person vergessen können. Der englische Dichter stellte dieser Goetheschen Ichsucht einen Pantheismus gegenüber, der Natur und Mensch in ihrer höheren Einheit begreift und diese Einheit in Dichtung gestaltet. Für Goethe sei der Mensch allein der Sinn der Welt, vielmehr: er, Goethe, sei es. Man sah damals noch nicht, daß dieser sogenannte Egoismus, der doch schwerste Arbeit an sich selbst bedeutete, nur unter schmerzlichster Opferung und Entsagung sich auswirkte und gerade im Dienst der Hoherentwicklung der Menschheit stand. Wenn Faust in Frankreich aus ästhetischen und rationalen Gründen von den Klassizisten verworfen wurde, so wurde er es in England aus moralischen und religiösen. Auch William Taylor, der Über-

setzer von Goethes Iphigenie, griff den Faust heftig an und konnte es nicht begreifen, daß Goethe, der sich als Dichter der Iphigenie und des Tasso als würdigen Junger des Sophokles gezeigt hatte, ein so elendes Drama schreiben konnte. Es wimmelte dermaßen von Absurditäten und Obszönitäten, daß man keine englische Übersetzung wünschen konnte («Monthly Magazine» 1810). Die Umrißzeichnungen zum Faust von dem deutschen Künstler Retzsch, die in Kopien von Henry Moses mit englischem Kommentar in London 1820 erschienen, erregten wohl in England, wie Goethe erfuhr, eine große Neugierde hinsichtlich dieser Tragödie, und eine neue Auflage davon brachte große Partien des Faust in Blankversen, die durch Prosaerzählung verbunden waren. Aber Teile, die den englischen Leser wegen Unsittlichkeit und Irreligiosität hatten verletzen können, wurden unterdrückt. Der Prolog im Himmel konnte wohl im Bild, aber nicht in Übersetzung erscheinen! Die dramatische Bearbeitung des Faust von dem gleichen Übersetzer, George Soane, hat wohl Goethes kaum begreiflichen Beifall gefunden, als er 1822 in Besitz der ersten Bogen mit nebengedrucktem Original kam. Er fand seinen Faust darin bewunderungswürdig verstanden und dessen Eigentümlichkeiten mit denen der englischen Sprache und den Forderungen der englischen Nation in Harmonie gebracht. Er nahm sie als Zeichen dafür, daß die Nationen sich untereinander mehr als je verstehen lernen.<sup>27</sup> Weit weniger dagegen konnte Goethe die Faustübersetzung Lord Gowers (1823), der ihn dann 1826 in Weimar besuchte, schätzen: Sie «ist eigentlich eine vollige Umbildung, vom Original blieb fast gar nichts übrig, deshalb er auch soviel auslassen mußte, worüber er nach seiner Weise nicht Herr werden konnte.» Unter den Weglassungen aus «considerations of decency» und religiösen Gründen befindet sich auch der Dialog des «Prolog im Himmel» von dem nur die Engelsgesänge übersetzt sind: «There is a tone of familiarity on both sides, which is revolting in a sacred subject». Gowers Zueignung an Goethe erschien in «Kunst und Altertum» 1823.

Die fragmentarische Faustübersetzung Shelleys war Goethe seit 1826 bekannt<sup>28</sup>, aber er hat nie auch nur ein Wort über sie geäußert, obwohl sie die schönste Übersetzung ist, die der Faust in englischer Sprache und nicht nur in ihr gefunden hat. Shelley stand eben überhaupt bei Goethe immer im Schatten Byrons. Er wurde durch das Buch der Frau von Staël «De l'Allemagne» auf Goethe gewiesen und sofort von dem, was dort über den Faust geschrieben stand, so gewaltig gepackt, daß er

Deutsch lernte und an die Übersetzung ging, die den Prolog im Himmel, die Erdgeistszene, den Osterspaziergang, die Walpurgisnacht, umfaßt. Es gibt einen zeitgenössischen Bericht, wie man Shelley in Pisa über den Goetheschen Faust gebeugt fand, ein Wörterbuch in der Hand: Seine Augen leuchteten mit einer so furchtbaren Energie, wie der des geringsten Goldsuchers. Er las den Faust mit Gefühlen, wie kein anderes Werk sie in ihm hervorzurufen vermochte. Wir, so sagte er, die Bewunderer Fausts, sind auf dem wahren Weg zum Paradies. Man braucht nur den Anfang von Shelleys epischer Dichtung «Alastor, oder der Geist der Einsamkeit» zu lesen, um sofort die tiefen Spuren des Faust darin zu erkennen. Klingt er doch wie eine wundervolle Variation des Monologs: «Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles, warum ich bat»

Von dieser Dichtung hat Goethe nicht Notiz genommen. Als er aber den «Manfred» Byrons 1817 kennenlernte, fand er sofort darin den Sohn seines Faust. «Die wunderbarste Erscheinung», so schreibt er an Knebel, «war mir dieser Tage das Trauerspiel Manfred von Byron, das mir ein junger Amerikaner zum Geschenk brachte. Dieser seltsame geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und für seine Hypochondrie die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat alle Motive auf seine Weise benutzt, so daß keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genug bewundern. Diese Umbildung ist so aus dem Ganzen, daß man darüber und über die Ähnlichkeit und Unähnlichkeit mit dem Original höchst interessante Vorlesungen halten könnte, wobei ich freilich nicht leugne, daß einem die düstre Glut einer grenzenlosen reichen Verzweiflung denn doch am Ende lastig wird. Doch ist der Verdruß, den man empfindet, immer mit Bewunderung und Hochachtung verknüpft.» Auch Goethes öffentliche Besprechung des «Manfred» in «Kunst und Altertum» begann mit diesen Worten. Byron freilich, der von dieser Kritik Kenntnis erhielt, konnte mit gutem Grunde in seiner Widmung des «Marino Falieri» an Goethe erklären, daß Goethe selbst durch ein einziges Prosawerk, den Werther, größere Lebensverachtung erweckt habe als alle englischen Bande von Poesie, die je geschrieben wurden. Er hat es auch geleugnet, daß seine Manfredtragödie vom Faust inspiziert sei. Er habe ihn gar nicht gekannt, denn er verstehe nicht Deutsch. Nicht Faust, sondern die Jungfrau im Berner Oberland habe ihm die Inspiration dazu gegeben. Aber die Kenntnis der deutschen Sprache war ja gar nicht nötig, und man weiß

von Byron selbst, daß unmittelbar bevor der « Manfred » entstand, sein Freund Monk Lewis ihm den Goetheschen Faust mundlich und wortlich viva voce übersetzte und Byron sehr davon erschuttert war. Auch hatte er ja schon aus dem Buch der Frau von Stael, das 1813 in London erschienen war, und welchem Byron seine erste Kenntnis von deutscher Literatur verdankte, eine gewiß sehr unvollkommene, aber mit reichlichen Übersetzungen belegte Idee vom Faust erhalten. Man bedarf indessen solcher Zeugnisse gar nicht. Denn Manfred trägt die untrüglichen Spuren des Goetheschen Faust in sich, die denn auch von Anfang an keinem der europäischen Leser entgingen, nachdem Goethe selbst in seiner Anzeige des « Manfred » darauf hingewiesen hatte, mag sich auch alles auf noch so eigenartige Weise gewandelt zeigen. Der Geist dieser Tragodie des Übermenschen, der unertragliche Qualen leidet, weil Gott den nach seinem Bilde geschaffenen Menschen wohl mit gottlichem Funken begabt und doch an den Staub gefesselt und zu seinem Knecht gemacht hat, der sich der magischen Kunst bemächtigt, die ihn zum Meister über die Dämonen erhebt, und doch erfahren muß, daß auch Magie ihn nicht von seiner Seelenqual erlosen, ihm nicht Vergessenheit bereiten kann, ist Geist vom Geiste Fausts. Byron beneidete Shelley um nichts so sehr, als daß dieser den Faust « that astonishing production » im Originale lesen konnte. « I would give the world to read Faust in original ». Er drängte Shelley, ihn ganz zu übersetzen. Er fuhrte den Faust auf seinen Weltreisen mit sich, wie Napoleon den Werther. Von seinem Drama « The Deformed transformed » hat Byron selbst im Vorwort erklärt, daß dieses Werk sich « partly » auf den Faust des großen Goethe gründe, und er überreichte es Shelley mit den Worten, er habe da « a faustish kind of drama » geschrieben. (Shelley fand allerdings, daß es « a bad imitation of Faust » sei.)

Aber der faustische Geist spricht auch sonst aus Byrons Produktionen. Seine Tragodien waren Sturmzeichen eines neuen Menschentums und eines neuen Europa, wie Faust es war. Zu Manfred, der erkennen muß, daß der Baum des Wissens nicht der Baum des Lebens ist, daß alle Geistesmacht nicht Glück und Hilfe bringen kann, und der, zu stolz die Hilfe Gottes anzunehmen, sich selbst zerstört, tritt Kain: Anklager gegen Adam, seinen Vater, der die Frucht der Erkenntnis pflückte und nicht die des Lebens, womit er den nie zu stillenden Wissensdurst erregte, Anklager gegen Gott, der auf die verbotene Erkenntnis den Fluch der Arbeit und des Todes setzte und die Erkenntnis überdies

so eng begrenzte. Als aber Lucifer diese Grenzen für ihn bricht und ihm auf dem Fluge durch den Weltenraum das Geheimnis des Todes, der Vergangenheit und der Zukunft offenbart, bleibt ihm nur dieses als der Weisheit letzter Schluß, daß Gott wohl allmächtig, aber nicht allgütig ist, der ewige Zerstörer seiner Schöpfung, der Tyrann, der außer sich nur Staub und Ohnmacht duldet. Mit solcher Wissenschaft kann Kain es nicht ertragen, daß Abel diesem grausamen Gott ein Opfer darbringt, und erschlagt den Bruder. Das Mysterium « Himmel und Erde » war wiederum eine emporerische Anklage gegen Gott, der die Vermischung irdischer mit himmlischen Wesen verbot und sie mit der alles verschlingenden Sintflut straft. Das Gedicht « Prometheus » endlich. ein Hymnus auf den Titanen, der gegen Gottes Verbot die Flamme der geistigen Kraft in den Menschen entzündete und nun in ewige Ketten geschmiedet, ewig von Geiern zerrissen, stolz und unbeugsam dem Gott die Kraft seines Geistes entgegensetzt.

Solche Dichtungen liest Goethe ahnungsvoll und staunend, sieht aber auch, wie der Dichter selber, Byron, als er auf seine qualenden Fragen keine Antwort findet, sich, gleich seinem Faust, aus Erkenntnisdrang ins Leben stürzt, sein Glück und seinen Schmerz, und alles Wohl und Weh der Welt auf seinen Busen zu haufen. Es bedarf keines weiteren Wortes darüber, daß der Grund für die tiefe, aufwühlende Wirkung des Goetheschen Faust in Byrons eigener, faustischer Natur zu finden ist. Sie war es natürlich, die den von Goethe in ihn geworfenen Funken zur Flamme entfachte. Er selbst erkannte sich im Faust. Ein neuer, unbegrenzter Menschenstolz emporste in ihm gegen jede dem Menschen gesetzte Grenze. Als englischer Lord Reichtum und Macht, als Dichter Ruhm und Gunst der Frauen besitzend, braucht er sich keinen Wunsch zu versagen. Aber sein durchstürmtes Leben führt ihn in geheimnisvolle Schuld und Qual. Aus den süßesten Früchten der Liebe weiß er nur Gift zu saugen. Er taumelt wie Faust von Begierde zum Genuß und verschmachtet im Genuß nach Begierde. Der Unfrieden mit sich selbst wird zur Unzufriedenheit mit der Welt. Überall findet er das Leben unterdrückt und getötet. Er hofft auf Napoleon, daß er der Befreier Europas und der Erwecker eines neuen Lebens werden würde. Napoleons Untergang benahm ihm jede Hoffnung. Die Schlacht von Waterloo wurde der Beginn einer allgemeinen Reaktion in Europa. Absolutismus und Feudalismus bedrückte die Völker, die Kirche nahm dem Geiste seine Freiheit, die Gesellschaft bannte den Menschen in die starren Formen einer heuchlerischen Moralität. Da beginnt Byron

an allen festen Lebensformen Europas zu rütteln und erschüttert sie mit der Gewalt seines Wortes und Geistes, seines Pathos und seines Hohnes. Er ruft die Völker zur Befreiung auf, daß sie den irdischen und himmlischen Tyrannen nicht mehr dienen. Er reißt der Gesellschaft ihre Masken ab. Mehr aber noch als den Unterdruckern gilt seine Verachtung den europäischen Menschen, die ihre erbarmlichen Sklavenketten weitertragen wollen, und den Dichtern Europas — außer einem — welche sich dem Dienst der Macht verschrieben. Seine eigene Dichtung wird zur politischen Tat. Aber auch dabei bleibt er nicht stehen, und als die Griechen ihren Freiheitskampf gegen das Joch der Turken beginnen, stellt er sich als Feldherr an ihre Spitze und geht heldisch unter, kurz bevor ihm die verheißene Krone Griechenlands zuteil geworden wäre.

Von seinem stillen Weimar aus begleitete der alte Goethe die Laufbahn dieses jungen, strahlenden Kometen mit staunender und immer steigender Bewunderung, wie eines neuen Sternes, so ohnegleichen in vergangenen Jahrhunderten, daß ihm die Elemente zur Berechnung einer solchen Bahn völlig zu fehlen schienen. Er wirkte öffentlich für ihn durch Ankündigungen seiner Werke und Übersetzungen aus ihnen, wodurch er Byron zu seinem europäischen Glanz und Ruhm verhilft. Er sieht wie Byrons Licht in der Tat alles überstrahlt und niemand mehr Liebe und Gefolgschaft erntet. Byron hatte offenbar das Wort gefunden, das Europa hören wollte. Er gab der europäischen Situation den Namen «Byronismus». Ein magischer, dämischer Zauber war es, der Goethe zu Byron zog. Er sucht privat von ihm zu hören, wo er nur kann, spricht unermüdlich von ihm in Briefen und Gesprächen, nennt ihn den größten Genius des Jahrhunderts, den einzigen, den er neben sich gelten lasse. Wo immer er von Eigenschaften spricht, die ein wahrer Dichter besitzen muß, wie Dämie und Antizipationskraft, dient Byron ihm als Beispiel. Er spielt ihn gegen Shelley aus, obwohl man vielleicht sagen kann, daß Shelleys Dichtertum bedeutender war, weswegen sich denn auch heute die Beurteilung Byrons sehr zu seinen Ungunsten, aber freilich bis zur Ungerechtigkeit gewandelt hat. Jedenfalls: Kein anderer seiner Zeitgenossen hat Goethe so dauernd und tief beschäftigt. An keinem hat er so menschlichen Anteil genommen. Von keinem empfing er auch mit solcher Genugtuung und innerer Beglückung Zeugnisse der Verehrung, wie Byron sie in Widmungen, Briefen und Grüßen an ihn ablegte. Byron trug sich mit dem Plan, seine Tragödie «Marino

Faher! » (1820) Goethe zu widmen. Die Widmung wurde nicht gedruckt und kam erst spät, 1830, in Goethes Hande. Ihr Schluß lautete: « Considering you as I really and warmly do, in common with all your own, and with most other nations, to be by far the first literary Character which has existed in Europe since the death of Voltaire, I felt, and feel, desirous to inscribe to you the following work. . . as a mark of esteem and admiration from a foreigner to the man who has been hailed in Germany the Great Goethe. » Als diese Widmung nicht zustande kam, beschloß Byron, ihm seine Tragödie « Sardanapal » mit folgenden Worten zuzueignen: « To the Illustrious Goethe a Stranger presumes to offer the homage of a literary vassal to his liege Lord, the first of existing writers, who has created the literature of his own country and illustrated that of Europe. The unworthy production which the author ventures to inscribe to him is entitled Sardanapalus. » Als auch dieses Drama dann doch, weil die Widmung sich verspatete, ohne sie im Druck erschien, fand Goethe sich schon glücklich im Besitze eines lithographierten Faksimile, das er von der Handschrift anfertigen ließ. Byrons Trauerspiel « Werner » erschien dann wirklich mit der Widmung: « To the Illustrious Goethe, by one of his humblest Admirers, this Tragedy is dedicated. » (In Medwins Gesprächen mit Byron steht, daß er dieses Drama Goethe zuzueignen gedenke, weil er auf ihn als den größten Genus, den das Zeitalter hervorgebracht hat, blicke )

Jetzt beschloß Goethe zum Dank für solche Zeichen der Zuneigung mit Klarheit und Kraft auszusprechen, von welcher Hochachtung er für seinen unübertroffenen Zeitgenossen durchdrungen, von welchem teilnehmenden Gefühl für ihn er belebt sei. Aber die Aufgabe erwies sich als zu groß, weil Byrons Verdienste durch Betrachtung und Wort nicht zu erschöpfen seien. Als nun ein junger Mann (Sterling) im Frühjahr 1823 seinen Weg von Genua, wo er mit Byron zusammengetroffen war, nach Weimar nahm und eigenhändig geschriebene Worte Byrons als Empfehlung überbrachte, als bald darauf das Gerücht verlautete, der Lord werde seinen großen Sinn, seine mannigfaltigen Kräfte an erhabenen gefährliche Taten über Meer verwenden, da schrieb Goethe eilig dieses Gedicht:

Ein freundlich Wort kommt eines nach dem andern  
 Von Suden her und bringt uns frohe Stunden;  
 Es ruft uns auf, zum Edelsten zu wandern,  
 Nicht ist der Geist, doch ist der Fuß gebunden.



Wie soll ich dem, den ich so lang begleitet,  
 Nun etwas Traulichs in die Ferne sagen?  
 Ihm, der sich selbst im Innersten bestreitet,  
 Stark angewohnt, das tiefste Weh zu tragen.  
 Wohl sei ihm doch, wenn er sich selbst empfindet!  
 Er wage selbst sich hoch beglückt zu nennen,  
 Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet,  
 Und wie ich ihn erkannt, mog' er sich kennen.

Weimar, 22. Juni 1823

Das Gedicht gelangte nach Genua, fand aber Byron nicht mehr dort. Durch Stürme auf dem Meer jedoch zurückgehalten, landete er noch einmal in Livorno, wo es ihn gerade noch traf, um es im Augenblick seiner Abfahrt nach Griechenland mit einem reinen, «schongefühlten» Blatt erwidern zu können, das für Goethe kostbarster Besitz wurde. In diesem Briefe schrieb Byron, er könne, da er gerade im Begriffe sei, nach Griechenland abzugehen, seinen glühenden Dank für die Verse nur in hastiger Prosa abtatten. Er wage es auch nicht, mit Goethe, der seit fünfzig Jahren der unbestrittene Souverän der europäischen Literatur sei, Verse auszutauschen. Aber das Gedicht bedeute ihm ein gutes Omen, und wenn er je wieder zurückkehre, so wolle er Goethe in Weimar besuchen, um ihm das aufrichtige Opfer eines der vielen Millionen seiner Bewunderer darzubringen. Aber das Omen tauschte, und Goethes Hoffnung, den vorzüglichsten Geist, den glücklich erworbenen Freund und zugleich den menschlichsten Sieger persönlich zu begrüßen, ging nicht in Erfüllung. An Stelle Byrons kam die Nachricht von seinem Tod, den er in Griechenland gefunden hatte, nach Weimar (1824). «Der schönste Stern des dichterischen Jahrhunderts ist untergegangen, den Hinterlassenen bleibt es Pflicht, sein unauslöschliches Andenken immer frisch in großen und kleinen Kreisen zu erhalten.» Was konnte Goethe jetzt anderes tun, als seinen Schmerz durch Musenkraft zu bandigen und ihm die Totenklage zu singen.

Stark von Faust, gewandt im Rat  
 Liebt er die Hellenen;  
 Edles Wort und schöne Tat  
 Füllt sein Aug' mit Tränen.

Liebt den Säbel, liebt das Schwert,  
 Freut sich der Gewehre;  
 Sah' er, wie sein Herz begehrt,  
 Sich vor mut'gem Heere!

Laßt ihn der Historia,  
Bandigt euer Sehnen;  
Ewig bleibt ihm Gloria,  
Bleiben uns die Tranen.

Im gleichen Jahr (1824) noch schrieb Goethe für Medwins Erinnerungsbuch « Gespräche mit Byron » seinen « Beitrag zum Andenken Lord Byrons », in welchem er von dem Verhältnis, wie es sich zwischen ihm und Byron entwickelt hatte, Nachricht gab, und der in der Hoffnung gipfelt, daß auch England, welches diesen seinen genialen Sohn verstieß, zu der Erkenntnis dessen kommen werde, was es an ihm besaß. Im zweiten Teil des Faust setzte ihm dann Goethe in der Gestalt Euphorions, des Sohnes von Faust und Helena, das ewige Denkmal.

Wie kommt dies alles? Ist Goethes unbegrenzte Liebe für Byron nicht sehr seltsam? Wo Byron doch durchaus nicht das Bild des Menschen und des Dichters darstellt, das dem alten, fertigen und weisen Goethe vor der Seele stand, und das er in sich selbst verwirklicht hatte. Er hatte sich nach Kampf und schmerzlicher Entsagung doch in die Bindung eines edlen Maßes, einer strengen Form gefügt und sich dem Dienst der Ordnung, des Gesetzes und der Sitte menschlicher Gesellschaft geweiht. Byron aber stürmte ohne Maß, Gesetz und Bindung durch das Leben, brach mit allen Traditionen seines Volkes, kündigte allen Sitten der Gesellschaft, allen europäischen Ordnungen den Gehorsam auf. Goethe hatte sich aus dem Weltschmerz seiner Jugend zur Weltbejahung durchgerungen « Wie es auch sei, das Leben, es ist gut » Er hatte seinen Frieden mit der Welt gemacht. Byron aber verharrte in grenzenloser Menschen- und Weltverachtung, und seine Poesie war eine Poesie der Verzweiflung und Verneinung. Goethe fand von allem Schmerz Erlösung durch die Kraft der Musen. Byron aber hatte keinen Glauben an die reine Kunst mehr. Sie diente ihm als politische Waffe der Empörung. Seine Dichtungen wurden einmal von Goethe « verhaltene Parlamentsreden » genannt. Goethe betete zu den Gottern der Antike. Byron aber nannte diese Gotter Topferware und sagte zu seinem Führer auf Itaca, er hasse antiquarisches Geschwatz. Wofür er starb, war nicht die Wiedergeburt des antiken Griechenland, seiner Kultur und Kunst, sondern die politische Befreiung des modernen Griechenland, und wenn eine antike Gestalt ihn entflammte, so war es nicht Apollo, Goethes Gott, sondern Prometheus, der titanische Emporer gegen die olympischen Gotter. Goethe aber hatte dem prometheischen Titanentum seiner Jugend

langst entsagt. Man braucht nur, um dies zu erkennen, die Prometheusgestalt seiner Sturm- und Drangzeit mit der in der « Pandora » zu vergleichen. Warum liebte der alte Goethe diesen jungen Dichter so, der so gar nicht das Ideal des Menschentums und Dichtertums verkörperte, wie es Goethe damals vor der Seele schwebte. War es nur dies, daß er nach eigenem Geständnis die Anerkennung fremder Größe als das sicherste Mittel eigener Bildung betrachtete und nicht danach fragte, wie diese Größe beschaffen sei? « Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden », sagte Goethe zu Eckermann, als dieser seinen Zweifel äußerte, daß aus Byrons Schriften für reine Menschenbildung ein entschiedener Gewinn zu schöpfen sei. « Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. » War es der Damon in Byron, der ihn so magisch bannte und bezauberte, wie ihn immer dämonischer Geist ergriff?

Aber in Goethes Beziehung zu Byron schwingt eben noch ein anderer und tieferer Ton als Bildungstrieb und Genienverehrung mit. Es ist die Liebe. Es ist die Liebe eines Vaters zu seinem Sohn, seinem geistigen Sohn, was Goethe an Byron band. Er erkannte in ihm den Sohn seines Faust, seines eigenen Fausttums überhaupt, nicht nur im « Manfred » und der « umgestalteten Mißgestalt », sondern in Byron, dem ganzen Menschen und dem ganzen Dichter. Hatte der faustische Geist in dieser ausgeprägtesten Persönlichkeit auch eine ganz verwandelte und eigene Gestalt empfangen, so blieb er doch dem Seherauge Goethes unverkennbar. Auch fühlte er umgekehrt in der Verehrung, die Byron ihm entgegenbrachte, die Liebe des Sohnes zu seinem geistigen Vater. « Von Byron redete er mit Liebe, fast wie ein Vater von seinem Sohn », berichtet Fürst Pückler-Muskau. Er wollte die Widmung des « Sardanapal » nicht seinem Verdienst zuguteschreiben, sondern dem, daß ein jungerer Mensch in seinem Vorgänger die Ahnung jenes Strebens enthusiastisch verehrt, das er in sich selbst unwiderstehlich empfindet. In Byron stieg dem alten Goethe noch einmal seine eigene Jugend auf, mit all ihrem Schmerz, doch auch mit all ihrem Glanz, mit all ihren Irrungen, aber auch mit all ihrer dämonischen Schönheit. Ja, es kam ein Augenblick, da Byron ihm schmerzhaft ins Bewußtsein rief, was er dem höheren Menschenbild in sich zu opfern hatte, und Byron hat in dem alten Goethe noch einmal den faustischen Funken seiner Jugend geweckt. Wie England es einst gewesen war, das dem jungen Goethe den Mut zu sich selber

gab, so geschah es dem alten Goethe noch einmal durch den englischen Genius. Als der 74jährige Dichter in Liebe für die junge Ulrike von Levetzow entbrannte, und der Kampf zwischen Leidenschaft und Entsagung ihn zerriß, da erreichte ihn ein Brief von Byron, der die Gestalt dieses jungen, gluhenden und nicht entsagenden Genius heraufbeschwor, und noch einmal erwacht das Feuer, der Stolz und der Mut seiner Jugend: er will nicht mehr entsagen, sondern an sich reißen, was er so gluhend begehrt. Er will um Ulrike werben. Die «Trilogie der Leidenschaft», das tiefste und schönste Liebesgedicht, das er je gedichtet hat, ist wie von Byronschen Tönen durchzittert, und ihre Introduction «An Werthers Schatten» konnte an Byron gerichtet sein. Als Eckermann aus der ungewöhnlichen Stärke der ausgesprochenen Gefühle auf einen Einfluß Byrons schließen wollte, hat Goethe es denn auch nicht abgelehnt.

In diese väterliche Liebe des alten Goethe für seinen geistigen Sohn, in dem seine Jugend wieder auferstand, mischte sich aber noch ein anderes Gefühl, nämlich das der Sorge, ja der Angst, und das ist es besonders, was die Beziehung Goethes zu Byron so sehr von jener zu Manzoni unterscheidet, dem er das Beiwort «klassisch» geben konnte. Er sah, wie hier ein hochgenialer, gewaltig produktiver Geist sich in der düstern Glut einer grenzenlosen Verzweiflung selbst verzehrte, kein Maß und kein Gesetz und keine Grenze anerkannte, zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht scheiden konnte, sich keinen Zügel anzulegen wußte. Goethe begrüßte es wohl, Eckermann gegenüber, daß Byron, der jede Einschränkung verabscheute, der sich im Leben nie gefügt und nie nach einem Gesetz gefragt hatte, sich endlich, im «Marino Falieri», doch wenigstens den Forderungen der französischen Tragödie fugte und sich in ihre strenge, enge Form zu finden wußte. Aber Goethe mußte lachen, daß es gerade «das dummste Gesetz der drei Einheiten» war, dem er sich unterwarf. Hatte er sich doch auch im sittlichen Bereich so zu begrenzen gewußt. Daß er dieses nicht konnte, war sein Verderben, und es läßt sich sehr wohl sagen, daß er an seiner Zugellosigkeit zugrunde gegangen ist. Sein rücksichtsloser Kampf gegen Staat und Kirche trieb ihn aus England und hatte ihn mit der Zeit auch aus Europa getrieben. Es war ihm überall zu eng, und bei der grenzenlosesten, persönlichen Freiheit fühlte er sich beklommen. Die Welt war ihm ein Gefängnis. Sein Gang nach Griechenland war kein freiwilliger Entschluß, sein Mißverhältnis mit der Welt trieb ihn dazu. Daß er sich von aller Tradition lossagte, hat ihn nicht

nur persönlich zugrunde gerichtet, sondern sein revolutionärer Sinn und die damit verbundene, beständige Agitation des Gemüts, die ewige Opposition und Verneinung eines Geistes, der sich selber alles erlaubte, und an anderen nichts billigte, ist auch seinen Werken höchst schädlich geworden. Denn die Verneinung steht der produktiven Wirksamkeit entgegen. Das war es also, was in die Liebe und Bewunderung Goethes doch den Wermutstropfen mischte. Er sah übrigens auch, daß durch Byron in der englischen Literatur überhaupt solcher Stimmung der Boden bereitet wurde, wofür ihm ein ultraromantisches Drama von Maturin «*Bertram or the Castle of St. Aldobrand*», das in der deutschen Übersetzung ihm, «dem höchsten Dichter Goethe in tiefster Verehrung» (von Iken) gewidmet war, ein deutliches Symptom zu sein schien. «Übertriebenheiten, der englischen Bühne unentbehrlich, rasen fieberhaft durch das ganze Stück.» Wenn man es verstehen will, muß man auf Shakespeare zurückblicken, der die furchterlichsten Tiefen der menschlichen Natur himmelklar entfaltet hat, worauf denn im Laufe der Zeit, bei ermangelnder Heiterkeit, immer mehr abstruse Elemente sich in der Dramatik haften. Hierdurch verführt, begann das Publikum wilde Unzufriedenheit als würdigsten Gegenstand der Poesie höchlich zu schätzen, und energischen Geistern wurde unbedingte Huldigung dargebracht, ohne zu überlegen, daß diese gerade die fähigsten sind, alle Kunst zu zerstören.<sup>29</sup> Es mag Goethe besonders beunruhigt haben, daß er in Maturins Werk «deutsche Originalelemente» erkannte, Elemente der deutschen Romantik, und die Spuren seines *Gotz* und *Faust* werden ihm auch nicht entgangen sein, eines *Faust* allerdings, der völlig mißverstanden als Schauerromantik wirkte, was in Maturins «*Melmoth*», wie auch in dem damals weltbekannten «*Monch*» von Lewis und im «*Frankenstein*» von Shelleys Gattin noch deutlicher ist. Goethe wollte natürlich nicht einen Byron mit Maturin vergleichen. Aber er konnte doch aus solchen Phänomenen erkennen, daß es sich eben bei Byron nicht nur um eine vereinzelte Erscheinung handelte, und nicht nur in England, sondern in der ganzen Romantik Europas, besonders in der französischen, war diese Stimmung wilder Unzufriedenheit zu bemerken.

Goethes Sorge galt also nicht nur dem Menschen und dem Dichter Byron, sondern dem ganzen Europa, das sich von der Flamme dieses Genius ergreifen ließ, und er mußte dabei empfinden, daß er selbst an dieser allgemeinen Weltstimmung nicht schuldlos war. Wurden

doch die Namen Byron und Goethe ebenso wie Manfred und Faust in den europäischen Literaturen immer zusammen genannt, und in welchem Sinne? In Frankreich verwies etwa Laménais Byron und Goethe zu den glaubenslosen Leugnern Gottes, zu den verzweifelten Bejahern « du mal infini éternel ». Als Goethe 1830 gleichzeitig mit dem Papst schwer erkrankt war, berichtete Balzac in den « Lettres sur Paris ». Goethe und der Papst liegen im Sterben: « l'auteur du Faust et le vicaire de Jésus-Christ », und Goethe wurde als das Haupt der satanischen Schule bezeichnet, « le chef de l'école satanique auquel nous devons Lord Byron ». Gérard de Nerval, der Übersetzer des Faust, vergleicht diesen mit Manfred und Don Juan als seinen nächsten Verwandten. Puschkin nennt sie häufig zusammen. George Sand schreibt eine bedeutende Abhandlung, in der sie Goethes Faust, Byrons Manfred und Mickiewicz' Conrad als faustische Dramen nebeneinander stellt, in denen der gleiche Geist verschiedene, nationale Ausprägung erfährt. Mickiewicz selbst verfaßt einen Artikel: « Goethe und Byron ». Nur ausnahmsweise geradezu geschah es, daß man den Vergleich zwischen Faust und Manfred nicht anerkannte, wie etwa Crabb Robinson es im Gespräch mit Goethe in Weimar tat. Wichtiger aber ist noch, daß eben die Wirkungen, die von Goethe ausgingen, von seinem Werther und Faust, ganz mit denen von Byron verschmolzen, so daß man den Wertherismus in den europäischen Literaturen seit Byrons Auftritt ganz ebenso auch Byronismus zu nennen und oft gar nicht zu entscheiden vermag, ob eine Wirkung Goethes nicht erst durch das Medium Byrons erfolgte, ob er oder Byron der Erreger des « mal du siècle » war.

Wieder einmal steht man vor jenem Phänomen, das schon so oft zu bemerken war: daß Goethes Wirkung, die er in die Welt ausstrahlte, so gar nicht mehr der Stufe entsprach, auf der er damals bereits stand. War dies das Feuer, das er selbst auf einem heiligen Altar, dem nämlich der europäischen Kultur, entfachen wollte, und das nun Europa in Flammen zu setzen und zu zerstören drohte? An keinem Beispiel konnte ihm die eigene Tragödie — denn es ist eine solche — so deutlich und so beängstigend zum Bewußtsein kommen, wie an dem Beispiel Byrons, seines geistigen Sohnes, und des Einflusses, den er durch das Medium Byrons auf die europäischen Literaturen übte. Ja, wer in Goethe den gultigsten Repräsentanten des deutschen Geistes überhaupt erkennt, muß hier von der Tragödie dieses deutschen Geistes sprechen, der Europa in Flammen setzte, es des Maßes, der Schönheit, des Gesetzes, der

Ordnung und der Form beraubte, und zwar zu einer Zeit, als er doch selbst sich dieses alles in Goethe bereits gewonnen und erobert hatte. Was in die Welt ausstrahlte, war der deutsche Sturm und Drang und die deutsche Romantik. Dem überdeutschen, europäischen Geiste Goethes blieb — mit wenigen Ausnahmen — die bildende Wirkung versagt.

Es ist vielleicht dieses tragische Erlebnis gewesen, das für Goethe der Antrieb wurde, dem ersten Teil des Faust nach jahrzehntelanger Pause doch noch den zweiten Teil folgen zu lassen, nachdem er kaum mehr an seine Vollendung gedacht hatte. Als der erste Teil fertig wurde, hatte Goethe auch schon (um 1800) das Helenadrama begonnen, und er faßte damals die Idee, bei einer Fortsetzung des Faust ihn mit der Vermählung Fausts und Helenas abzuschließen. Dies war eben die Stufe des faustischen Weges, die Goethe selbst damals erreicht hatte, und er konnte nur gestalten, was er selbst erlebte. Jetzt aber mußte er sehen, daß der faustische Weg, auf den er die europäischen Literaturen mit seinem ersten Teile Faust geführt hatte, ganz anders ging, als sein eigener Weg und die geplante Bahn seines Faust, und daß sein Fortleben in der geistigen Sohnschaft Europas, wie sie ihm in Byron vor Augen trat, ganz anders aussah, als er selbst es erhofft und erwartet hatte. Er hatte opfernd und entsagend den faustischen Drang nach unermesslicher und unbedingter Freiheit überwunden. Nun aber mußte er sehen, daß all sein Opfer, was seine europäische Wirkung anbetraf, vergeblich war. Er hatte den faustischen Geist in Byron, in Europa überhaupt erweckt, ohne sie doch auch den Weg seines Faust, den eigenen Weg der Opferung und Entsagung führen zu können. Sein Schmerz und seine Empörung war zur europäischen Krankheit geworden, aber seine Heilung und Gesundung wurde nicht zum europäischen Ereignis. Er hatte binden wollen, und er hatte entbunden. Er hatte formen wollen, und er hatte entformt. Er gerade hatte den revolutionären Geist des 19. Jahrhunderts beschworen, den Geist der Empörung und Verneinung, der einen genialen Menschen, Byron, vor seinen eigenen Augen zerstörte. Er trug gleichsam die Verantwortung für dieses Schicksal seines geistigen Sohnes mit. Aus dem Bunde Fausts und Helenas, aus Goethe selber also, war ein Sohn hervorgegangen, der wohl genial und faszinierend, verführerisch und sternengleich leuchtend war, sich aber selbst durch Maß- und Zugellosigkeit und kriegertischen Sinn zerstörte: Byron, Verkörperung des jungen Europa überhaupt. Gewiß hatte Goethe schon im deutschen Volksbuch vom Dr. Faust finden können,

daß Faust und Helena einen Sohn bekommen. Aber jetzt erst wurde ihm solche Sohnschaft in Byron zum eigenen Erlebnis, und damit gewann erst der Schatten Blut und Leib. Jetzt konnte er ihn daher gestalten und mußte es tun, weil er sich innerlichst genotigt sah, dem faustischen Irrweg, den Europa ging, zu steuern und den wahren Weg zu weisen, den er selber ging, und der seinen Faust durch Finsternisse und Irrungen hindurch zur Wahrheit und zur Klarheit aufwärtsfuhr. Der zweite Teil des Faust wurde 1824 begonnen, und es wird kein Zufall sein, daß es eben das Jahr gewesen ist, in welchem Byron sich in das griechische Abenteuer stürzte und in ihm den Tod fand. Byrons Untergang war vielleicht der Antrieb zur Ausfuhrung des zweiten Teiles Faust. Denn nicht nur, daß Goethes phantastische Vision: Faust in Griechenland, für Helenas Rettung kämpfend, zu einer Art von Wirklichkeit gekommen schien: Byron in Griechenland, für die Rettung des griechischen Volkes kämpfend. Am Schicksal seines geistigen Sohnes ging es Goethe blitzhaft auf, wohin der faustische Weg den europäischen Geist zu führen drohte. Daß Goethe bei der Gestalt Euphorions, des Sohnes von Faust und Helena, an Byron dachte, ist von ihm selbst bezeugt. « Ich konnte », so sagte er zu Eckermann, « als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemand gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann: Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolonghi zugrunde ging. » So gestaltete sich nach Byrons Bild Euphorion, der von dem Vater, Faust, den ungemessenen, nie befriedigten Hohendrang, von seiner Mutter, Helena, die Schönheit der Gestalt, die Anmut der Bewegung und Gaben der Musen empfing, sich aber nicht an Saitenspiel, Gesang und Führung des Tanzes begnügen kann, seine überlebendigen, heftigen Triebe nicht zu bandigen und zu maßigen vermag, voll kriegerischen Feuers, todeslustig und gefahrensuchtig, immer hoher und höher klimmt, vom höchsten Gipfel aus in weiter Ferne zwei feindliche Heere im Kampf erblickt, sich ohne Flügel in die Luft wirft, um an ihm teilzunehmen, und tot zu der Eltern Füßen niederstürzt. Der Trauergesang des Chores um den toten Euphorion ist die Totenklage Goethes um seinen geistigen Sohn und seine Klage um das junge, sich selbst zerstörende Europa überhaupt. Nun hat gewiß Euphorion für Faust eine hohe und edle Sendung zu erfüllen. Denn



Euphorion ist es, dessen heldischer Tod Faust von Helena scheidet und ihn mahnend über die Stufe der gewonnenen Schönheit hinaus, der reinsten, edelsten Betrachtung also, zur höheren und letzten Stufe seines Erdenweges, zur Stufe der Tat emporführt. Denn die Vermählung mit Helena bringt für Faust die Gefahr, daß er im Besitz der Schönheit seines Strebens vergißt, zu diesem Augenblicke sagt. verweile doch, du bist so schön. Euphorion ist es, der ihn von dieser Gefahr befreit und sein faustisches Streben neu erweckt. Das war ja auch Byrons epochale Sendung gewesen, daß er der Kunstperiode (ein Heinesches Wort) ein Ende machte, den Vorstoß in das Leben der Tat beispielhaft wagte und damit überhaupt eine Wandlung des europäischen Geistes einleitete. Goethes Faust war freilich schon von Anfang an eine Mahnung zur Tat, die mit den Worten des Erdgeistes beginnt und nur von Faust noch nicht verstanden wird. Die Mahnung zur Tat klingt wie ein Leitmotiv immer wieder im Laufe der Dichtung auf. In Byron also trat Goethe gleichsam nur leiblich sichtbar vor Augen, wohin er seinen Faust führen wollte. Goethe war es demnach, der im Grunde diese Wandlung des europäischen Geistes bewirkte. Byron-Euphorion, der nicht mehr Dichter, sondern Täter und Kämpfer sein will! Aber ahnungsvoll prophetisch sieht der alte Goethe, wohin der Weg Europas gehen wird, und es ist ein anderer Weg, den er mit dem zweiten Teil des Faust zu führen dachte. Die faustische Endtat ist eine andere, als die blutig-kriegerische, die Euphorion ersehnt, die Napoleon verwirklichte. Die faustische Tat ist die zivilisatorische, die dem grenzenlosen Meere Grenzen setzt, ihm fruchtbares Land zur Siedlung für Millionen Menschen abgewinnt und es zum Bande der Erdteile macht, die sich auf ihm ihre Güter zum Tausche bringen. Es ist die Liebestat der Völkerbeglückung, und wenn das Glück auch immer neu erobert und erkämpft werden muß, so ist es doch kein Kampf von Völkern gegen Völker. Es ist vielmehr der ewig notwendige Kampf der menschlichen Kultur gegen die immer mit Zerstörung drohenden Naturgewalten. Das ist das Ende des faustischen Erdenweges, den Goethe dem verirrtten, durch seinen eigenen Faust verirrtten Byrongeist weisen wollte, und der faustische Weg geht auch über diese letzte Liebestat noch hinaus, und Faustens Seele wird zu höherer Tätigkeit in die unendlichen Sphären emporgetragen. Byrons Manfred, zu stolz, um die Gnade des Himmels anzunehmen oder sich von den Mächten der Hölle vernichten zu lassen, zerstört sich selbst, auch noch im Tode der Titan, der Übermensch bleibend, der sich nicht von Dämonen holen oder von Engeln

retten laßt. Goethes Faust aber wird von der himmlischen Liebe erlost, weil er in all seinem Irren doch der immer strebend sich bemühende Mensch geblieben ist. Goethe war nicht wie Byron der Emporer gegen das Christentum, weil es den Menschen vor Gott erniedrigt. Mit jener erst durch Byron entfesselten Bewegung, die in England zuerst den Namen Satanismus erhielt, hatte Goethe nichts zu tun, wenn auch sein Faust ihr ursprünglicher Ahne war. Goethe war nicht wie Byron der Antichrist. Für ihn löste sich der Gegensatz von Griechentum und Christentum in höherer Harmonie. Sie beide waren ihm zwei Führer zu dem gleichen Ziel, zwei Ströme, die in einem Meere münden. Das Griechentum war für ihn nicht in Prometheus, dem Emporer gegen die Götter des Olymp, der den Menschen selbst vergöttern wollte, repräsentiert, sondern in Apollo, dem Gott des edlen Maßes, der schonen Form, der ästhetischen Begrenzung. Die Antike gerade half ihm ja zur Überwindung seines titanischen Übermenschentums. Das Christentum aber bedeutete ihm die Botschaft sittlicher Entsagung, Begrenzung und Ergebung, die Religion der Ehrfurcht. Es ist mit der Freiheit, sagte Goethe einmal bei Gelegenheit Byrons, ein wunderlich Ding. Nicht das macht frei, daß wir nichts über uns anerkennen wollen, sondern daß wir etwas verehren, was über uns ist. Denn indem wir es verehren, heben wir uns zu ihm hinauf. Nietzsche, der Erbe des Byronschen Geistes, für den ja auch Byron zu seinen geliebtesten Ahnen gehörte, und der sich ihm schon von Jugend an tief verwandt fühlte, sagte einmal, er habe kein Wort, sondern nur einen Blick für den, welcher vor Byrons Manfred von Goethes Faust zu sprechen wage. Man kann dieses Wort, jedoch in umgekehrtem Sinne, gelten lassen. — Aber nicht nur Byron, die europäische Romantik überhaupt wird im zweiten Teil des Faust zum Problem. Allein schon dies ist so auffallend, daß zu der gleichen Zeit, da in den europäischen Literaturen überall die Gestalt des Magiers auftritt, Faust gerade der Magie entsagt, um als ein Mann, ein Mensch vor der Natur zu stehen.

Wenn bisher von Ausstrahlungen Goethes in die europäischen Literaturen zu sprechen war, die den Intentionen Goethes, damals als sie geschahen, nicht mehr entsprachen, weil sie von Werken ausgingen, die eine frühere, von ihm bereits überwundene Stufe seiner Entwicklung repräsentierten, Ausstrahlungen, die den alten Goethe beunruhigten, da sie seine europäische Sendung in Frage zu stellen, ja, Anarchie und Chaos herbeizuführen drohten, so ändert sich nun das Bild, wenn man die weitere, über Byron hinausführende Entwicklung der eng-

lischen Literatur betrachtet. Es sei hier zunächst noch einmal an das erinnert, was von der Eigentümlichkeit der deutschen Klassik auszusagen war: wie sie aus einer ethisch-idealistischen Überwindung der eigenen, deutschen Natur entstand, aus Kampf und Entsagung, während der französische Klassizismus einer angeborenen Vernunft, die italienische Renaissance einem angeborenen Maß- und Formgefühl ihren Ursprung verdankt. Daher es denn auch zu verstehen ist, daß die deutsche Klassik die Hilfe der romanischen Literaturen zu ihrer Bildung in Anspruch nahm, während die romanische Romantik sich aus deutschen Quellen speiste. Anders aber lag es in England, einer germanischen Nation, wo auch im Nationalcharakter jene Doppelseitigkeit zu finden ist: eine natürliche Neigung zur Romantik und das Gegengewicht einer strengen Sittlichkeit, das sie bandigen und maßigen will. So konnte es denn geschehen, daß Goethe in der englischen Literatur eine doppelte Sendung zu erfüllen hatte, und daß sich zuerst in ihr das europäische Goethebild, das des Romantikers Goethe, vollständig wandelte, und er, der Erwecker des Byronismus, auch sein Überwinder wurde. Wenn Goethe am Schicksal Byrons schuldig geworden war, so konnte er diese Schuld an einem anderen Geiste Englands gutmachen. Im gleichen Jahre, in dem Byron starb, 1824, erschien die Übersetzung des Wilhelm Meister von Carlyle und gab der englischen Literatur eine so entscheidende Wendung, daß man dies Ereignis als eines der wichtigsten der Weltliteratur im 19. Jahrhundert zu betrachten hat. Goethe, nun nicht mehr der Dichter des Werther und Faust, sondern des Wilhelm Meister!

Auch der junge Carlyle war dem Byronismus vollständig verfallen und durch ihn an den Rand des Abgrunds geführt worden. Die Verzweiflung, die ihn packte und beinah zum Selbstmord trieb, wurde zwar nicht durch einen Byronschen Titanismus erregt, der sich in dem Gefängnis der menschlichen Begrenzung zu Tode stieß, wohl aber durch die Zerstörung jeden Glaubens an den Sinn der Welt und des Lebens, durch einen Zweifel an allem und jedem, durch die satanische Allverneinung. Die materialistische Philosophie machte ihm das Universum zu einer toten, seelenlosen, allzerstörenden Maschinerie, zu einem Moloch, der die eigenen Geschöpfe verschlingt. Der Utilitarismus, der nach Zwecken fragte, ließ ihn nirgends einen Zweck erkennen. Der Eudämonismus, der nach Glück verlangte, mußte jede Möglichkeit des Glücks verneinen. Die Welt war ihm tot und leer und finster. Daß Goethes Werther an dieser Stimmung, diesem Weltbild, stark

beteiligt war, ist von Carlyle selbst bezeugt, und wenn der junge Carlyle von Goethes Faust tief ergriffen wurde, und ihm noch 1822 eine große Abhandlung widmete, so darum, weil er in ihm die eigene Stimmung trostloser Verzweiflung in genialer Gestaltung fand. Carlyle hat damals nicht umsonst gerade solche Stellen des Faust wie den Fluch zitiert, in denen diese Stimmung zum Ausdruck gelangt. Da lernte er, als die Krise ihren Gipfel erreicht hatte, von demselben Dichter, der den Werther und Faust erschuf, den Wilhelm Meister kennen, und er war ihm wie der Aufgang eines neuen Lichtes in der Dunkelheit, die ihn umgab und zu verschlingen drohte. Nicht etwa daß dieses Buch ihn so als Kunstwerk, als Roman entzuckte. Es war ihm eine Offenbarung ewiger Weisheit, ein neues Evangelium. Er hatte bisher immer nach materiellem Glück gefragt und war dadurch elend und unzufrieden geworden, und nun vernahm er, daß es ein höheres Gut gebe als das Glück, nämlich die geistige Klarheit und die sittliche Vollkommenheit. Er hatte nach Zwecken gefragt und horte nun, daß die wahre Sittlichkeit keine Zwecke kennt, sondern um ihrer selbst willen zu üben ist, wohl aber den Sinn und das Ziel des Lebens erfüllt. Er hatte Sinn und Ziel verloren und fand sie nun in der praktischen Liebestat, die auf die Hoherbildung der menschlichen Gesellschaft zielt. Er hatte, im Materialismus befangen, an der menschlichen Freiheit verzweifelt, und nun horte er, daß der sittliche Mensch Herr seines Schicksals, Meisters seines Lebens ist. Er hatte Gott verloren und fand ihn nun in der tätigen Kraft, die das Chaos zum Kosmos wandelt und im Menscheingeiste selber wirkt und schafft, wenn er, dem eigenen Glück entsagend, sich in den Dienst der Menschheit stellt und sie ihrer höheren Bestimmung entgegenführt. Er empfand diese neues Leben weckende Wirkung Goethes wie eine wahre Wiedergeburt. Aber es war nicht eigentlich das Buch « Wilhelm Meister », das diese Sendung an ihm erfüllte, sondern mehr noch der Mensch, Goethe, der sich in seinem Werke offenbarte, oder besser noch. es war die Wandlung Goethes, die den Dichter des Werther und Faust zum Dichter des Wilhelm Meister machte. Er sah, daß hier ein Mensch, so wie er selbst, in Finsternis, Verzweiflung und Allverneinung begonnen und sich durch Arbeit, Kampf, Entsagung, zur Bejahung und zum Licht emporgerungen hatte, daß ein Diener der Leidenschaften zum freien Herrscher über sie geworden war, der aber im Dienste an der Menschheit den Sinn seines Lebens und seine Bestimmung fand. Das machte Goethe zum Beispiel, Vorbild, Weg-

weiser und Erzieher für Carlyle. Goethe, der heldische Überwinder seiner selbst, wurde ihm zum « Evangelisten », und der Anblick eines solchen Menschen war ihm das « Evangelium der Evangelien », das ihn vor äußerem und innerem Untergang rettete.

Die Lehrjahre Wilhelm Meisters aber wurden von Carlyle nur als die erste Stufe des Goetheschen Hohenweges erkannt, und er folgte seitdem mit steigender Bewunderung der weiteren Fortsetzung dieses Weges, der vom Werther über die Lehrjahre Wilhelm Meisters zu den Wanderjahren und vom ersten Teil des Faust zum zweiten Teile führte. Denn wenn die Bejahung des Lebens und der Dienst an der Welt in den Lehrjahren ihm noch etwas von Heidentum an sich zu haben schien, so sah er Goethe in den Wanderjahren, die den Untertitel « Die Entsagenden » tragen, die höhere Stufe der Religion betreten, der Religion der Ehrfurcht vor dem, was über dem Menschen ist, und der weltlichen Wirksamkeit in diesem Zeichen. Entsagung und Ehrfurcht, die Sterne Goethes, wurden auch die Sterne für Carlyle. Als er den zweiten Teil des Faust kennenlernte, ging ihm auch die großartige Einheit und Konsequenz des Goetheschen Lebensweges auf. Denn, rückblickend vom zweiten Teil, erschien ihm auch der erste nun in anderem Licht. Er hatte den Weg nicht geahnt, den Goethe seinen Faust zu führen dachte. Er hatte den Faust als die Dichtung der Verzweiflung und Verneinung verstanden und sich darum in ihm wie in einem Spiegel erkannt. Jetzt aber sah er, daß schon im ersten Teil der künftige Weg vorgezeichnet und angebahnt war, daß der Ruf zur schöpferischen Tat auch ihn schon mahnend durchtönt. Jetzt zitiert er (im « Sartor Resartus ») nicht mehr den faustischen Fluch, sondern die Worte des Erdgeistes « In Lebensfluten, im Tatensturm Wall' ich auf und ab, Webe hin und her ! Geburt und Grab, Ein ewiges Meer, Ein wechselnd Weben, Ein glühend Leben, So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit, Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid. » Haben wohl, so schreibt er nun dazu, von den zwanzig Millionen, welche diese Donnerworte des Erdgeistes gelesen und nachgesprochen haben, auch nur zwanzig ihre Bedeutung erschöpft ? Daß nämlich die Natur mit ihrer tausendfaltigen Produktion und Vernichtung nichts als ein Reflex unserer eigenen, inneren Kraft, ein Bild unseres Traumes oder das lebendige Kleid der Gottheit ist. Die berühmte « Kleiderphilosophie » Carlyles ist vielleicht durch das Goethesche Wort von dem lebendigen Kleid der Gottheit angeregt worden. Erst nachdem Carlyle den zweiten Teil des Faust kennenlernte, ging ihm auch der

Sinn des ersten auf, und jetzt verstand er auch die Entwicklung Wilhelm Meisters zur praktischen Tätigkeit im Dienst der menschlichen Gesellschaft als die notwendige Konsequenz der im Faust niedergelegten Weltreligion Goethes. Daß Gott die der Welt inwohnende, ewige Aktivität, und das göttliche Teil im Menschen die Tätigkeit und Wirksamkeit ist, die aus dem Chaos eines beziehungslosen Nebeneinander und Durcheinander den Kosmos der menschlichen Gesellschaft macht. So wandelte sich durch Carlyle das Bild des ersten Teiles Faust, der sonst in der Welt so gern als erstes Denkmal der satanischen Verneinung galt, in die Botschaft einer ewigen Bejahung. Aber entscheidend bleibt doch, daß die zentrale Schöpfung Goethes für Carlyle der Wilhelm Meister war, und mehr noch als die Lehrjahre, die ihm zuerst Erleuchtung und Erlösung brachten, die Wanderjahre mit ihrer Idee einer Weltorganisation der Arbeit. Zum ersten Male, darf man sagen, hat Carlyle gesehen und erlebt, daß Goethe eben nicht nur der Dichter des Werther und des ersten Teiles Faust war, als der er in Europa galt und auf Europa wirkte, sondern daß gerade Goethes höchste Bedeutung in der Überwindung des wertherischen und faustischen Geistes zu finden ist. Was man in der französischen Literatur nur als einen ständig überraschenden Wechsel, das immer neue Maskenspiel eines genialen und originalen Geistes sah, der Prometheus gleich von Werk zu Werk seine Erscheinung wandelt, das wurde von Carlyle zum erstenmal als eine einheitliche und folgerechte Hoherentwicklung offenbart, die sich in heroischer Selbstüberwindung vollzog, und gerade darin erblickte er die Vorbildlichkeit dieses Weges und dieses Menschen. Denn Goethe war ihm wirklich Inbegriff nicht des Übermenschen, sondern des Menschen, der Lehrer und das Vorbild seines Zeitalters.

Wenn aber das Menschenbild Carlyles sich so im Anblick Goethes wandelte, so auch das Dichterbild. Das Bild des Dichters hatte ja überhaupt durch Goethe in den europäischen Literaturen eine Veränderung erfahren. Aber es war der Tasso und der Dichter des Werther und Faust, der sie bewirkte. Der Dichter als Emporer gegen die Gesellschaft, der in ihr keinen Lebensraum finden kann, weil seine Maße und Gesetze andere sind als die ihrigen, weil sein Dichtertum ihn zur Einsamkeit verurteilt und ihn in einem idealen Reich des Traumes fest hält, dem keine Wirklichkeit entspricht.

Aber es war eine völlig andere Wandlung des Dichterbildes, die sich durch den Anblick Goethes in Carlyle vollzog. Der Dichter wird ihm

der Weise, der Seher, der Prophet, der Vater, der das gottliche Geheimnis der Schöpfung offenbart und dadurch der Menschheit zum Lehrer und Erzieher, zum Weiser der Bahn, zum Führer in die Zukunft wird. Der Dichter ist ein Held. Es ist ganz offenbar, daß jenes Werk, auf dem der Weltruhm Carlyles beruht, «Helden und Heldenverehrung» (1846), dem Goetheerlebnis Carlyles seinen Ursprung verdankt. Denn das, was Carlyle unter einem Helden versteht: eine geniale Persönlichkeit, die das erleuchtete Gefäß der ewigen, gottlichen Wahrheit ist, und, indem sie sich selbst durch Tat oder Rede der Welt offenbart, die Menschheit ihrer höheren Bestimmung entgegenführt, trat ihm zum erstenmal in Goethe entgegen. Ja, es wäre möglich, daß auch der Name «Held» für solche Gestalten dem Lieblingsgedichte Carlyles, dem Goetheschen «Symbolum» entstammt, das überhaupt immer wieder in seinen Schriften auftaucht:

Des Maurers Wandeln  
Es gleicht dem Leben,  
Und sein Bestreben  
Es gleicht dem Handeln  
Der Menschen auf Erden.

Die Zukunft decket  
Schmerzen und Glücke.  
Schrittweis dem Blicke,  
Doch ungeschreckt  
Dringen wir vorwärts,

Und schwer und schwerer  
Hangt eine Hülle  
Mit Ehrfurcht. Stille  
Ruhn oben die Sterne  
Und unten die Graber.

Betracht' sie genauer  
Und siehe, so melden  
Im Busen der Helden  
Sich wandelnde Schauer  
Und ernste Gefühle.

Doch rufen von drüben  
Die Stimmen der Geister,  
Die Stimmen der Meister:  
Versäumt nicht zu üben  
Die Kräfte des Guten.

Hier winden sich Kronen  
In ewiger Stille,  
Die sollen mit Fülle  
Die Tatigen lohnen!  
Wir heißen euch hoffen.

Daß solch ein Held in seiner eigenen Gegenwart, als ganz moderner Mensch in die Erscheinung trat, das war es, was ihn so erschütterte und ihm den Glauben an die eigene Zeit und an die Zukunft gab. Erst der ihm gegenwärtige, der zeitgenössische Goethe lenkte seinen Blick in die Vergangenheit und ließ ihn nun auch in anderen Zeiten, Volkern und Erscheinungsformen Helden finden, in deren ehrfurchtsvollem Dienst sich die Menschheit hoher entwickeln konnte. In der Erscheinung Goethes war ihm zum erstenmal geistiges Helden-tum sichtbar begegnet, nun fand er es in anderen Erscheinungsformen auch. Der Held als Gottheit: Odin. Der Held als Prophet. Mahommed. Der Held als Dichter. Dante, Shakespeare. Der Held als Priester: Luther, John Knox. Der Held als Schriftsteller: Johnson, Rousseau, Burns. Der Held als Staatsmann und König: Cromwell, Napoleon. Wenn Goethe in dem Buch Carlyles nicht so ausführlich wie die anderen Helden, ja, nur nebenbei in dem Kapitel «Der Held als Schriftsteller», (the hero as man of letters) behandelt wird, so weist das nicht etwa auf eine späte Abwendung Carlyles von Goethe hin, sondern es hat einen besonderen Grund. Gegenwärtig nämlich schien ihm, wie er an dieser Stelle erklärt, der allgemeine Stand der Goethekenntnis noch so, daß es nutzlos wäre, zu versuchen, hier von ihm zu sprechen. Er würde doch der großen Mehrheit problematisch und unbestimmt bleiben. Ihn müssen wir späteren Zeiten überlassen. Immerhin aber hat Carlyle doch auch an dieser Stelle sein Bekenntnis zu Goethe abgelegt und zwar nicht zu dem Künstler und dem Dichter, sondern zu dem Schriftsteller im höchsten Sinne des Wortes, so wie ihn Fichte diesem Wort gegeben hatte. dem Schriftsteller als dem Propheten, dem Priester, dem Schauer und Offenbarer des Geheimnisses, daß jede Erscheinung nur ein Kleid der ewigen Gottheit ist. In diesem Sinne nennt er Goethe hier einen wirklichen Propheten in diesen höchst unprophetischen Zeiten und stellt ihn zu den wahren Helden der Menschheit.

Dieser so völlig neu geschaute Goethe also. Goethe nicht als der Erreger des «mal du siècle», sondern gerade als sein Überwinder und der Bringer der Gesundheit, nicht als der Dichter des Werther und



Faust, sondern des Wilhelm Meister, hat die innere Wandlung und Rettung Carlyles bewirkt. Man konnte meinen, daß Schiller, über den ja Carlyle sein berühmtes Buch, die erste Schiller-Biographie, geschrieben hat, diese Sendung für ihn gehabt hatte. Denn in diesem 1825 erschienenen Schillerbuch war auch der Hauptakzent nicht auf den Sturm und Drang und die emporerische Dichtung des jungen Schiller gelegt, sondern auf seine heroische Selbstüberwindung, die Idee und die Verwirklichung der sittlichen Freiheit. Aber Schiller war doch nur ein Anfang. Er war für den englisch-schottischen Geist doch auf die Dauer zu schwärmerisch, zu abstrakt, zu einseitig idealistisch. Er meisterte nicht eigentlich das Leben, sondern ließ es hinter sich. Carlyle aber hatte die Sehnsucht, das Leben zu meistern, ohne es zu überfliegen. Er konnte einen unheilbaren Gegensatz zwischen Leben und Ideal nicht ertragen. Er wollte das Ideal im Leben selbst finden und verwirklichen. So kam er zu Goethe, der das Leben meisterte, dem Dichter des Wilhelm Meister. In dieser Auffassung steht Goethe dem englischen Geiste näher als Schiller, weil er konkreter war und das Ideal im tätig-praktischen Leben fand und kundete. Gewiß erschütterte ihn im Anfang die heroische Geistigkeit Schillers, die sich nie von der Materie bestimmen ließ, sich nie um Glück bemühte, sondern um die Befolgung des absoluten Sittengesetzes. Das brachte ihm die erste Erleuchtung, die von der englisch-schottischen Philosophie nicht hatte kommen können. Aber sein Führer und Bildner wurde doch erst Goethe. Durch ihn überwand er in sich selbst den Byronismus, dem auch er zuerst verfallen war. «Schließe deinen Byron, öffne deinen Goethe», so steht in seinem autobiographischen Roman «Sartor Resartus».

So aber selbst gewandelt und gerettet, ging Carlyle daran, zum Verkünder Goethes zu werden und so auch seine Zeit des Goetheschen Segens, den er selbst erfahren hatte, teilhaft zu machen. Man kann dies geradezu als die Lebensaufgabe Carlyles bezeichnen, und wenn er selbst unter die «Helden» zu rechnen ist, so wurde er es durch die Verkündigung der Goetheschen Botschaft, die ihm ein neues Evangelium bedeutete, dadurch, daß er zum «Evangelisten» Goethes wurde. In den englisch-schottischen Zeitschriften wirkte er unermüdlich für ihn, in den «Edinburgh Reviews», in der «Foreign Quarterly Review» und der «Foreign Review». Er übersetzte Goethesche Gedichte, die Helena-Tragödie aus dem zweiten Teile Faust, die Novelle und das Märchen. Die Liebe zu Goethe wurde Liebe zur

deutschen Literatur überhaupt, und er wurde mit seinen vier Bänden « German Romance » (1827) zum Vermittler der deutschen Romantik an England. Er hielt Vorträge über deutsche Literatur und trägt sich mit dem Plan einer Geschichte der gesamten deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Aber Goethe blieb der Inbegriff, die Inkarnation des deutschen Geistes für ihn. Auch seine historischen und sozial-politischen Werke sind des Goetheschen Geistes voll und werden manchmal auch in einem Goethewort zusammengefaßt. So etwa endete er eine seiner bedeutendsten Schriften « Vergangenheit und Gegenwart » (1843) mit Versen aus dem Goetheschen « Symbolum », das überhaupt wie ein Leitmotiv immer wieder in diesem Werke auftaucht. Auch seine berühmte Rektoratsrede in Edinburgh (die auch von den in der pädagogischen Provinz der Wanderjahre entwickelten Erziehungsprinzipien Goethes spricht) endet mit Worten aus diesem Gedicht. Die letzten Worte dieses Goetheschen Gedichtes wurden von Carlyle mit « work and despair not » übersetzt, und so ist auch dies wohl berühmteste und meist zitierte Wort Carlyles: « Arbeiten und nicht verzweifeln » auf Goethe zurückzuführen. Es waren besonders die Wanderjahre Wilhelm Meisters mit ihrer Idee der Auswanderung und Weltorganisation der Arbeit, die in den Werken Carlyles die deutlichsten Spuren hinterließen, und das Wanderlied aus diesem Roman: « Bleibe nicht am Boden haften » wurde von Carlyle übertragen.

Diese Verkündigung Goethes geschah gewiß in erster Linie für das englische Publikum, in dem Goethe trotz der regen Vermittlungsversuche eines Taylor und Crabb Robinson doch, als Carlyle auftrat, immer noch ein Fremder war, weil man in ihm nur den Dichter des Werther und des ersten Teiles Faust erblickte, und die englische Mentalität sich gegen diesen Goethe wehrte. Auch haftete das Bild des deutschen Volkes, das Frau von Stael entworfen hatte, das einer « *tumid, dreaming, extravagant, insane race of mortals* » noch allzu stark, als daß der praktische Sinn Englands sich dafür hatte begeistern können. Darum versuchte also Carlyle mit seinem neuen Goethebild solcher Versündigung an Goethe, welche England einer so gewaltigen Bildungsmacht beraubte, abzuhelpen, und er dachte bei seiner Wirksamkeit für Goethe zunächst daran, sein englisches Volk über den Utilitarismus und Eudamonismus hinauszuführen, ohne ihm etwa seinen Sinn für praktische Lebenstätigkeit nehmen zu wollen. War doch Goethe für ihn geradezu das ideale Vorbild solcher Tätigkeit, wenn auch

in einem höheren, vergeistigteren Sinn und mit dem Ziel der Hoherbildung von Mensch und Gesellschaft. Aber er dachte doch eben nur zunächst an England. Denn er sah Goethe als den gemeinsamen Besitz aller Nationen an, « the common property of all nations », als europäisches Vorbild und Führer des ganzen Zeitalters, weil Goethe das größte Gebrechen der Zeit, den Wertherismus, in sich überwunden hatte und zur Gesundung gekommen war, und er sah ihn nicht nur als den größten Mann seiner Zeit an, sondern als « a man of universal time, important for all generations — one of the landmarks in the history of men ». In der elften seiner Vorlesungen über die Geschichte der Literatur oder die sukzessiven Perioden der europäischen Kultur von Homer bis Goethe (1838) hat Carlyle das Bild seiner Zeit gezeichnet und ihren wesentlichen Zug im Wertherismus und Skeptizismus gefunden. In der letzten Vorlesung aber verkundet er wie auch in dem Werke « Past and Present » Goethe als das Morgenrot einer neuen, geistigen Welt, welche die Mutter neuer, edlerer, praktischer Welten sein wird, Goethe als den Propheten einer neuen Religion.

Fragt man sich nun, ob das Goethebild Carlyles als richtiges, maßgebendes, allgemein gultiges betrachtet werden kann, so ist seine gewisse Einseitigkeit ganz augenfällig. Denn etwas kommt in ihm nicht zu seinem Recht. das eigentliche Dichtertum und Künstlertum Goethes. Von ihm ist bei Carlyle so gut wie überhaupt nicht die Rede. Das liegt vielleicht nicht einmal an einem Mangel künstlerischen Sinnes in ihm. Er wollte wohl absichtlich den Blick nicht darauf lenken, weil er empfand, daß sein Zeitalter nicht einer reinen Kunst bedurfe, sondern einer höheren Sittlichkeit und Religiosität. Daß er des Sinnes für Goethes Kunst nicht entbehrte, zeigt etwa seine Abhandlung über die Helenatragödie im zweiten Teil des Faust, und auch seine Übersetzungen Goethescher Dichtungen zeigen es. Aber es kam ihm alles darauf an, die prophetisch-seherische Weisheit, die edle Sittlichkeit, die tiefe Religiosität Goethes zu verkünden, weil gerade dies in Europa nicht gesehen wurde, und es doch das war, was Europa not tat, und so geschah es, daß der Dichter, Künstler und Gestalter Goethe bei Carlyle nicht zu seinem Rechte kam. Auch ist Carlyle ohne Zweifel zu weit in dem Versuch gegangen, Goethe in Einklang mit dem puritanischen Christentum zu zeigen. Carlyle war eben selbst ein Puritaner, und wenn er alle praktisch-sittliche Tätigkeit im Dienst der Welt als eine gottverlangte, aber glücklose und entsagungsvolle Überwindung irdischer Verzweiflung, von Erdenleid und Schmerz ver-

stand, eine Kreuztragung Christi gleichsam, und dies nun auch in Goethe sehen wollte, so kam damit ein etwas befremdendes Element in dieses Goethebild, wenn auch gewiß zu sagen ist, daß Carlyle der erste war, der die tiefe und zentrale Bedeutung der Entsagungs-idee in Goethe erkannt hat, einer Idee, die nur allzuoft übersehen wird. Nur daß sie nicht so puritanisch zu deuten ist, wie Carlyle es tut, auf dessen Siegel das Wort « Entsage » in deutschen Buchstaben stand.

Aber eines ist gewiß: daß dieses Bild des Sehers, des Weisen, des Verkunders, Lehrers und Erziehers Goethe in der Tat das wahre Bild des alten Goethe ist, dem es in den Wanderjahren Wilhelm Meisters und im zweiten Teil des Faust nicht mehr um reine Kunstgestaltung ging, sondern um die prophetische Verkündigung letzter Weisheit und Wesensschau und um die Führung Europas zu einer höheren Stufe menschlicher Gesittung. Man kann ganz sicher sein, daß Goethe sich in dem von Carlyle aufgestellten Bilde erkannte und es anerkannte, und daß er sich der erzieherischen Sendung freute, die er auf Carlyle auszuüben vermochte. Denn das war die Wirkung, die er auszulösen hoffte, und die er doch sonst in den europäischen Literaturen nicht finden konnte, wo er nur wertherschen Schmerz, faustisch-übermenschliche Empörung gegen Maß und Sitte und Gesetz als seine Wirkung sah. Er hatte sich gewiß auch der erzieherischen Sendung gefreut, die er für Gottfried Keller hatte, und die der für Carlyle nicht unähnlich ist.

Daß aber gerade ein Engländer es war, der solchen Segen von ihm empfangen konnte, mußte ihm noch zu besonderer Genugtuung gereichen, nachdem er hatte erleben müssen, wie Wertherschmerz und faustischer Titanismus einen genialen Geist wie Byron zerstörte. Auch durfte er es als seinen Dank an England empfinden, den er ihm für all das abstatte konnte, was er selbst der englischen Literatur zu danken hatte. Sie hatte ihn einst von unerträglich engen Fesseln befreit, nun konnte er ihr umgekehrt die neue Bindung an Gesetz und Sitte geben. Die tiefe Zuneigung zu seinem geistigen Sohn Carlyle wird so verständlich. Sie war gewiß nicht so brennend und stark wie die zu Byron. Aber sie brauchte nicht mit Schmerz und Angst gemischt zu sein. Mit welchen Gefühlen mag der 78jährige Goethe einen Brief Carlyles (1827) empfangen haben, in welchem dieser ihm schrieb: « Wenn ich je aus Finsternis zum Licht gelangt bin, zur Erkenntnis meiner selbst, meiner Pflicht und Bestimmung, so verdanke ich das mehr als irgendeinem anderen Umstand dem Studium Ihrer Schriften. Ihnen mehr als

irgendeinem anderen Menschen schulde ich immer Dank und Ehrfurcht mit dem Gefühl eines Schülers für seinen Lehrer, vielmehr eines Sohnes für seinen geistigen Vater. Das ist kein leeres Kompliment, sondern eine von Herzen kommende Wahrheit, und von solchen Wahrheiten zu vernehmen, muß Ihnen, wie ich bei aller Bescheidenheit fühle, mehr Freude bereiten als jeder andere Ruhm. » Auch konnte Carlyle im gleichen Brief berichten, daß von seiner Übersetzung des « Wilhelm Meister », die doch erst 1824 erschienen war, bereits tausend Exemplare in den Händen des Publikums seien, so wie er nach Goethes Tod in seinem Brief an Eckermann 1834 mitteilen konnte, daß in den letzten 12 Monaten nicht weniger als drei neue Übersetzungen des Faust, zwei davon in Edinburgh an einem und demselben Tage herauskamen. Die wichtigste Nachricht aber, die er an Goethe (1831) schicken konnte, war die, daß sich in England ein Bund von « Philo-germans » gebildet habe, dessen geistiges Zentrum Goethe sei, was noch vor wenigen Jahren unmöglich und undenkbar gewesen wäre. Dieser Bund schickte dann Goethe zu seinem 82. Geburtstag ein Geschenk. Es war ein goldgeschmiedetes Petschaft, auf dessen vier Seiten die Worte eingraviert waren: « To the German Master: From Friends in England: 28. August 1831 ». Das Siegel selbst war ein von der Schlange der Ewigkeit umwundener Stern, und um ihn herum stand der Goethesche Spruch: « Ohne Hast, doch ohne Rast », was höchst charakteristisch für das damalige Goethebild in England war, wie es von Carlyle geschaffen wurde, der sicherlich auch diesen Spruch ausgewählt hatte. Denn er ist die allerkurzeste Formulierung faustischen, immer strebend sich bemühenen Menschentums und doch auch der weisen Maßigung und Begrenzung. In dem das Geschenk begleitenden Glückwunschschreiben heißt es: Da es immer höchste Pflicht und Freude ist, demjenigen Ehrfurcht zu bezeugen, dem sie gebührt, und da unser wichtigster, vielleicht einziger Wohltäter der ist, der durch Tat und Wort uns Weisheit lehrt, so wünschen wir, die wir uns dem Dichter Goethe gegenüber als geistige Schüler gegenüber ihrem geistigen Lehrer fühlen, diese Empfindung offen und gemeinsam zum Ausdruck zu bringen als Zeichen der Dankbarkeit, die wir und die ganze Welt ihm schulden. Unter den Stiftern des Geschenkes befanden sich neben den Herausgebern der Zeitschriften, den Übersetzern Goethescher Werke und Diplomaten, auch die erlauchtesten Namen der englischen Literatur: Scott, Wordsworth, Southey und Carlyle selbst. Goethe aber faßte seinen

Dank in ein Gedicht, das er « Den funfzehn englischen Freunden » schickte:

Worte, die der Dichter spricht,  
Treu, in heimischen Bezirken,  
Wirken gleich, doch weiß er nicht,  
Ob sie in die Ferne wirken.

Britten ! habt sie aufgefaßt:  
« Tatigen Sinn, das Tun gezügelt;  
Stetig Streben, ohne Hast. »  
Und so wollt Ihr's denn besiegelt.

Man kann diesem Gedicht entnehmen, daß Goethe sich von Carlyle und dem von ihm gestifteten Bunde richtig verstanden fühlte, und so mag er sich dieses Geschenkes der funfzehn englischen Freunde vielleicht noch mehr gefreut haben als jener Sendung von Werken, welche ihm die Dichter der französischen Romantik schickten. An der erzieherischen und bildenden Sendung, die er an Carlyle ubte, ging ihm in einem Maße, wie es bis dahin noch nie geschehen konnte, der Segen und die Fruchtbarkeit auf, welche die Weltliteratur, die geistige Vermittlung zwischen den Nationen haben kann. Denn nicht nur, daß er an Carlyle eine so hohe und edle Aufgabe erfüllen konnte. Er selbst empfand sich durch Carlyle gefordert und zahlte ihn unter diejenigen, die in späteren Jahren sich tatig an ihn angeschlossen, ihn durch eine mitschreitende Teilnahme zum Handeln und Wirken aufgemuntert und durch ein edles, reines, wohlgerichtetes Bestreben wieder selbst verjüngt, ihn, der sie heranzog, mit sich fortgezogen haben. So ist es wohl auch zu verstehen, daß Goethe keinem andern Auslander außer Carlyle in Briefen seine Idee der Weltliteratur entwickelte, wodurch Carlyle (der das Wort mit « Worldliterature » übersetzte) einen neuen Ansporn erhielt, für die geistige Kommunikation der Volker zur Heranbildung und höheren Gestaltung des Menschengeschlechts in friedlicher Zusammenarbeit zu wirken, und daß die vielleicht wichtigsten von Goethes öffentlichen Verkündigungen seiner Weltliteraturidee in Goethes Anzeige von Carlyles « German Romance », welche die Wiederholung eines Briefes an Carlyle war, und in seiner Einleitung zu der deutschen Ausgabe von Carlyles Schillerbiographie (1830) zu finden sind. Er eignete dieses Werk einer literarischen Gesellschaft zu, welche bisher ihre Aufmerksamkeit nur der inländischen

deutschen Literatur gewidmet hatte, sie dann aber unter dem Eindruck der Goetheschen Weltliteraturidee und seiner Ausstrahlungen in die Welt der ausländischen Literatur zuwandte, « der hochansehnlichen Gesellschaft für ausländische schöne Literatur zu Berlin », die auf Goethes Anregung hin Carlyle zu ihrem Ehrenmitglied ernannte. In dieser Einleitung zu Carlyles Schillerbuch machte Goethe das deutsche Publikum nicht nur mit Carlyle und seinen Beziehungen zu ihm bekannt. Sie ist ganz von der Idee der Weltliteratur getragen und wollte auch Goethes Dank für die Bemühungen Carlyles um ihn und die deutsche Literatur überhaupt damit abstaten, daß Goethe an dieser Stelle den großen Dichter Schottlands, der Heimat Carlyles, nämlich Robert Burns Deutschland angelegentlich ans Herz legte. Sein hier geäußelter Wunsch nach einer guten Übersetzung von Burns Gedichten wurde dann noch im gleichen Jahrzehnt von vier Übersetzern verwirklicht (Gerhard, Heintze, Kaufmann, Freiligrath). Auch Herweghs Aufsatz über Burns gedachte Goethes. So darf man wirklich sagen, daß Goethe durch Carlyle, den er selbst herangebildet hatte, zum Handeln und Wirken aufgemuntert wurde, nämlich zu neuem Handeln und Wirken für die Weltliteratur, die geistige Kommunikation zwischen den Völkern, so daß die Beziehung zwischen Goethe und Carlyle ein ragendes Denkmal des Segens wurde, den Weltliteratur üben kann.

In einem Brief an Goethe hatte Carlyle berichten können, daß die Kenntnis und Liebe der deutschen Literatur, besonders Goethes, rapide Fortschritte in der gebildeten Welt Englands mache. Seit seiner Übersetzung des « Wilhelm Meister » hatten sich die Leser Goethes in sechs Jahren verzehnfacht, und mit den Lesern die Bewunderer. Zwei Zeitschriften, die « Foreign Quarterly Review » und die « Foreign Review » brachten seitdem regelmäßig Berichte über deutsche Literatur. Nach Goethes Tod konnte Carlyle an Eckermann schreiben, seine Mission sei beendet. Der englische Widerstand gegen den deutschen Idealismus sei gebrochen. England und Deutschland seien sich nicht mehr fremd, sondern hätten sich geschwisterlich gefunden.

Jetzt aber nahm Carlyle eine neue Mission auf sich: nämlich Goethe an Amerika zu vermitteln. Er war es, welcher Emerson, der sich zuerst heftig gegen Goethe sträubte, für ihn gewann.

Die Übersetzung Carlyles von Goethes Wilhelm Meister aber regte einen englischen Schriftsteller zu einer dichterischen Nachbildung des

Goetheschen Romanes an, die deutlich zeigt, daß auch er in Goethe seinen Führer und Erzieher fand. Edward Bulwer, der mit seinem Roman «Die letzten Tage von Pompeji» dem Bestand der Weltliteratur angehört. Wie typisch der Fall Carlyle war, wird dadurch bezeugt, daß auch Bulwer mit einem Jugendwerk «Falkland» (1827) noch ganz im Zeichen Werthers, Tassos, Fausts steht. Es ist die Geschichte eines genialen Menschen, der sich in die soziale Welt nicht einzufügen vermag, weil der Genius ein eigenes Maß und Recht für sich in Anspruch nimmt. Es war ein ganz byronistisches Werk. Aber zehn Jahre später, 1837, erscheint Bulwers Roman «Ernst Maltraverses Lehrlingsschaft», der nach Bulwers eigenem, in der Vorrede stehendem Bekenntnis eine Nachbildung des Wilhelm Meister, ein Bildungsroman ist, die Geschichte eines schwärmerischen, schwachen und schwankenden Menschen, der durch Enttäuschungen und Erfahrungen, durch Irrungen und Wirrungen, aber auch durch sein reines Streben zum tätigen Glied der menschlichen Gesellschaft heranreift, ein Lehrling des Lebens, der zu seinem Meister wird. Man darf gewiß nicht den in der Verschiedenheit der Nationen begründeten Unterschied übersehen, auf den Bulwer selbst aufmerksam gemacht hat: Goethes Wilhelm Meister, so führt er aus, stellt die Lehrlingsschaft des theoretischen und künstlerischen Lebens dar, sein Roman aber die des praktischen Lebens. Er nennt seinen Roman geradezu den Wilhelm Meister des praktischen Lebens. Aber der deutsche Bildungsgedanke, Goethes Idee der Erziehung, ist trotzdem gar nicht zu verkennen. Auch wenn der englische Dichter sein Werk zu einem «metaphysischen Roman» machen wollte, in welchem ein geistigerer, tieferer Sinn durch die Gestalten und Begebenheiten schimmert, wie in einem transparenten Bilde, so wird man auch darin den Goetheschen Einfluß finden. So geschah es denn mit Grund und Recht, daß Bulwer diesen Bildungsroman «dem großen deutschen Volke» widmete, «einem Geschlecht von Denkern und Kritikern, einer fernen aber freundlichen Zuhörerschaft, tief im Urteil, aufrichtig im Tadel, edelmütig in der Würdigung.» Er konnte ihn Goethe selbst nicht mehr widmen, weil dieser nicht mehr am Leben war. Er hatte es sonst gewiß getan.

So lebte der Bildungsroman Wilhelm Meister in der englischen Literatur nach, und auch der Faust löste seit Carlyles neuem Goethe- und Faustbild andere Wirkungen aus als bisher. Der aufrührende, sprengende, sturmende und drangende Faust weicht dem ethischen Überwinder. In Byron hatte faustisches Titanen- und Übermenschen-



tum Verzweiflung über die menschliche Begrenzung, Empörung gegen sie und damit gegen Welt und Gott überhaupt erregt. Nach Carlyle wurde Faust anders gesehen und wirkte denn auch anders. Sicherlich traf der englische Darwinismus, Darwins Entwicklungsidee, die auf die englische Literatur um die Mitte des 19. Jahrhunderts so tiefen Eindruck machte, mit Goethes faustischer Idee zusammen. Aber die Übertragung von Darwins Idee der natürlichen Entwicklung auf die geistig-kulturelle, historische Entwicklung der Menschheit wird nicht ohne die Wirkung von Goethes Dichtung geschehen sein. Nachdem der zweite Teil des Faust erschienen war, verfaßte Robert Browning seinen «Paracelsus» (1835), der oft der englische Faust genannt wird. Paracelsus also, eine deutsche Gestalt, wie Faust, und gleich diesem ein Magier, der die Grenzen menschlicher Erkenntnis überschreiten will und darum seine Seele aufs Spiel setzt, erfährt durch die erlösende Liebe, daß Erkenntnis ohne Dienst an der Menschheit schuldvoller Egoismus ist. Gott verwirklicht sich nur im unendlichen Fortschritt der Humanität. Ihr dienen, heißt ihm dienen.

Eine andere, noch stärker und schon im Titel an Goethes Faust gemahnende Dichtung war Bayley's «Festus», die einst eine wichtige Rolle in der englischen Literatur spielte und wohl den größten Erfolg der faustischen Dichtungen in England hatte (1839). Der Name klingt gewiß nicht zufällig an den Namen Fausts an. Denn es geht um das faustische Problem, um den Sinn der Sünde und der Schuld in der ja doch von Gott geschaffenen Welt. Die Lösung des Problems ist die, daß Gott der menschlichen Schuld bedarf, um seine Liebe, Gute und Gnade zu entfalten, und daß der Mensch durch die Schuld hindurch muß, um sich von irdischer Unreinheit zu befreien. Wenn die Entwicklung der Welt vollendet ist, dann gibt es keine Sünde und Schuld mehr. Dann kehrt die Schöpfung zu Gott zurück. Festus also, von Lucifer verführt, geht, wie Goethes Faust, den Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle, wird aber durch Christus erlost und zu Gott zurückgeführt. Es ist ganz deutlich, daß in solchen Dichtungen der englische Darwinismus, die Idee der natürlichen Entwicklung, durch Goethes Faust in die geistig-soziale Entwicklungsgeschichte der Menschheit gewandelt wurde. Der wertherische Weltschmerz, die faustische Empörung, der titanische Pessimismus, wie er in Byron gewaltet hatte, war nach Carlyle überwunden. Goethe hat der englischen Literatur den Weg seines Wilhelm Meister und Faust, den Weg seiner selbst gewiesen

Aber es blieb noch etwas zu leisten: nämlich Goethe auch als Künstler und Gestalter in seiner wahren Bedeutung zu würdigen, was durch Carlyle noch nicht geschehen war. 1855 erschien die Goethebiographie von Lewes, und es war die erste Gesamtdarstellung Goethes, so wie Carlyle die erste Biographie Schillers geschaffen hatte. Die erste allerdings nur der Idee und nicht dem Zeitpunkt der Veröffentlichung nach. Denn der deutsche Literaturhistoriker Viehoff erfuhr von dem Plan des Englanders, setzte sich hin und schrieb so schnell als möglich vier Bände: « Goethes Leben, Geistesentwicklung und Werke ». Die Ehre der deutschen Literatur, so schrieb er in seinem Vorwort, litt es nicht, daß ein Engländer der erste Biograph Goethes sei. Das schmalert indessen das Verdienst Lewes' in keiner Weise. Dies englische Goethebuch, das also Goethe als klassischen Künstler und Gestalter würdigte, errang sich eine gewaltige Behebtheit in der Welt und hat die Goethekenntnis überall, auch in Deutschland, verbreitet. Der dänische Literaturhistoriker, Georg Brandes, erzählt, daß, als es im Anfang der siebziger Jahre dänisch übersetzt wurde, es ihn wie seine ganze Generation lehrte, Deutschland zu verstehen und zu würdigen, wie Goethe ihnen dadurch das ideale Deutschland wurde, nachdem es bis dahin nur durch das Medium nationaler Antipathie gesehen worden war.

## *Russland und Polen*

Wenn das Rußland der Goethezeit vor das geistige Auge tritt, beginnt sich der Blick in grenzenlose Raume zu verlieren; so grenzenlos, wie das europäische Auge sie zu sehen nicht gewohnt ist. In dieser Unendlichkeit ragen zwei kuppelreiche Gipfel auf: Petersburg und Moskau. Aber auch sie vermögen es nicht, das Bild ganz zu verdeutlichen und zu umgrenzen. Petersburg und Moskau! Die westlich-europäische und die den östlichen Geist des Landes bewahrende Hauptstadt: das ratselvolle Doppelantlitz eines Reiches, in dessen Zugen Europa vergeblich sein eigenes Wesen sucht. Man fühlt, daß Napoleon in diesen unendlichen Weiten sich verlieren mußte, als er versuchte, sie seinem europäischen Raume einzugliedern. Die Lander Europas mochten politisch, geistig, durch Ströme und Gebirge, noch so weit voneinander getrennt sein, sie hatten doch einen gemeinsamen Hintergrund und waren doch durch die europäische Schicksalsgemeinschaft miteinander verbunden: Abwandlungen dieser großen Einheit Europa, und der Stern, der über ihnen allen stand, hieß europäische Kultur. Obwohl aber Rußland geographisch zu einem guten Teil dem europäischen Erdteil angehört, und obwohl es sich auch geistig seit Peter dem Großen nach dem westlichen Europa hin orientiert hatte, so war es doch nicht einfach dem Abendlande zuzuzählen, und der westliche Zug in seinem Antlitz mußte es nur noch ratselhafter machen. Rußland und Europa: sie standen doch wie Osten und Westen gegeneinander, und das war nicht nur ein räumlicher, sondern ein ewig menschlicher und geistiger Unterschied. *Ex oriente lux*. Aus dem Osten das Licht. Von Osten kam die Botschaft Christi in das Abendland, eine östliche Botschaft, denn es ist das Grundgefühl des östlichen Menschen, daß die geschlossene und in sich selber selige Form der menschlichen Persönlichkeit schuldhafter Abfall von der Einheit allen Lebens ist. Er fühlt sich als den Bruder aller Menschen, weil sie Söhne eines Vaters sind, und Bruder sein heißt ihm: die Liebe Gottes in der menschlichen Gemeinschaft zu verwirklichen. Das Ideal des Ostens ist der heilige Mensch, und das will sagen: Hingebung, Opfer und Erlöschung der Persönlichkeit. Wenn aber der Weg des Geistes in umgekehrter Richtung von Westen

nach Osten ging, so war es eine andere Botschaft als die der Liebe, die der Westen dem Osten zu bringen hatte. Der Zug Alexanders nach dem Osten war der eines weltlichen Eroberers. Eine politische Verbindung des Morgen- und Abendlandes vollzog sich, von Westen ostlich dringend, im ostromischen Reich, und der Gedanke des west-östlichen Imperiums ging wiederum im Geiste des Hohenstaufen, Friedrichs II traumhaft und gewaltig auf, bis Napoleons europäischer Wille zur Macht in den heiligen Fernen des Ostens zu einem Nichts verbrannte. Vom Osten der Erloser, vom Westen der Eroberer, vom Osten die Liebe und vom Westen die Macht, vom Osten der Gottmensch, vom Westen der Menschgott: dies sind die ewigen Typen, die sich zwischen Osten und Westen zueinander und gegeneinander bewegen und Morgen und Abend schaffen.

Aber ist es denn nicht das eine Christentum, welches das gemeinsame Fundament der russischen wie der westeuropäischen Kultur geworden ist? Gewiß. Jedoch das europäische Christentum baute sich auf einem anderen, älteren Fundamente auf, das der russischen Geschichte fehlt: es ist die Antike. Ja, die Antike lebt im europäischen Christentum noch fort, das sich auf griechischem und römischem Boden entwickelte und sich in römischer Form Europa unterwarf. Die römische Kirche ist sowohl in der Schönheit, der Ordnung, dem Aufbau, als auch in ihrer Idee, die geistliche Macht in weltlicher Erscheinung zu verwirklichen, die eigentlichste Erbin des römischen Imperiums. Die russische Kirche aber, die sich in Byzanz aufbaute, entstand auf diesem klassischen Boden nicht, und der ursprünglich östliche Geist des Christentums, der eine Auflehnung gegen den der Antike gewesen war, blieb hier noch in seiner reineren Östlichkeit bestehen. Daher es denn auch in Rußland zu keiner Renaissance gekommen ist, weil es eben keine Antike wiederzugebaren galt. Dies ist vielleicht der größte Unterschied zwischen der russischen und westeuropäischen Geistesgeschichte. Selbst Luther, mit dem ja doch Rußland die eine Front gegen Rom gemeinsam hat, wurde russischerseits von dem Vorwurf des geistigen Hochmuts, der menschlichen Vermessenheit getroffen, wodurch es kam, daß Protestantismus und Humanismus in Rußland unter diesem einen Gesichtspunkt der Menschvergottung zusammengeworfen wurden, wie sie ja auch wirklich im deutschen Geistesleben eine innige Verbindung eingegangen waren.

So ist es zu verstehen, daß Goethe in der russischen Literatur eine ganz andere Sendung zu erfüllen hatte als in den Literaturen des

Westens, wo er den Klassizismus stürzte, während er in Rußland gerade eine humanisierende und europäisierende Wirkung hatte und damit eine Renaissancebewegung auslöste, die also um Jahrhunderte verspätet etwas im russischen Geistesleben hervorrief, was ihm gegenüber dem westlichen Europa gefehlt hatte. Man wird ja immer in den weltliterarischen Beziehungen zwischen den Völkern bemerken können, daß sie sich von fremden Kulturen das aneignen, was sie selber nicht besitzen.

Es ist sehr auffallend, daß Goethe vielleicht zuerst von allen europäischen Literaturen in der russischen als « Griechen » gesehen wurde, und zwar schon in der Zeit, da er sonst so gut wie überall für den « Antiklassiker » galt. Gewiß wurde der Werther schon 1788 russisch übersetzt und erregte auch dort jenes Fieber, das man aus Westeuropa kennt. Aber es ist merkwürdig, was der russische Geist ihm entgegensetzen hatte, wofür hier als, wenn auch später Repräsentant Dostojewskij stehen möge. Dort wo Dostojewskij im « Tagebuch eines Schriftstellers » « Vom großen und kleinen Wagen, vom Gebet des großen Goethe und von schlechten Angewohnheiten im Allgemeinen » spricht, wendet er sich, wie oft, gegen die europäische Erkrankung, die Lahmung des Lebenswillens, die Selbstmordsucht, die auch nach Rußland übergegriffen hatte, findet aber zwischen dem « gedankenlosen » Selbstmord des russischen Menschen und dem gedankenvollen Werthers einen tiefen Unterschied. « Der Selbstmörder Werther bedauert in seinen letzten Zeilen, daß er den großen Wagen, das liebste unter allen Gestirnen, nicht mehr sehen wird, und nimmt von ihm Abschied. » O, wie bezeichnend ist dieser kleine Zug für Goethe, der damals erst begann. Warum waren diese Gestirne dem jungen Werther so teuer? Weil er, so oft er sie ansah, erkannte, daß er gegen sie durchaus kein Atom und kein Nichts sei, daß dieser ganze Abgrund der geheimnisvollen Wunder Gottes durchaus nicht mehr bedeute, als sein Denken, sein Bewußtsein, das in seiner Seele enthaltene Schönheitsideal, daß ihn dies mit der Unendlichkeit des Seins verbinde, und daß er dieses ganze Glück, diesen großen Gedanken, der ihm Antwort auf die Frage gibt, wer er sei, einzig seinem menschlichen Antlitz zu verdanken habe. « Großer Geist, ich danke dir für das menschliche Antlitz, das du mir gegeben hast. So hätte das Gebet des großen Goethe sein Leben lang lauten müssen. Bei uns vernichtet man aber dieses dem Menschen gegebene Antlitz ganz einfach, ganz ohne die deutschen Kunststücke, und es fällt niemand ein, sich vom Wagen zu verabschieden, weder vom

großen, noch auch nur vom kleinen, und selbst wenn es jemand einfallt, so tut er es nicht: er mußte sich zu sehr schamen. »

Da haben wir in der Tat den ganzen Unterschied des ost- und west-europäischen Geistes: In diesem Goetheschen Stolz ein Mensch zu sein, den Werther noch in seinem Tod nicht aufgibt, und jener russischen Demut. Goethes Werther wurde in der russischen Literatur nicht anders verstanden als das antike Heidentum, und ebenso war es auch mit Goethes Faust. In der Poesie der Verzweiflung, wie Goethe sie nannte, oder dem Satanismus, wie Southey sie bezeichnete, sah der russische Geist nichts anderes als vermessenen Selbstvergottungsdrang, und das faustische, ewig sich bemühende Streben, das dem west-europäischen Geiste Goethes einen Weg zu Gott bedeutete, war dem russischen Geiste gerade das Gegenteil davon. Faustischer Geist schien ihm Wille zur geistigen Macht zu sein, so wie sich in Napoleon der Wille zur weltlichen Macht verkorperte. Diesen Geist hat Dostojewskij in seinem Roman «Damonen» zu jenen damonischen Mächten gezählt, die von Westen her nach Rußland drangen und das wahre Russentum vernichteten. Als dann dies machtwillige, sich selbst vergottende Menschentum des Westens in Friedrich Nietzsches Idee des Übermenschentums gipfelte, zeigte es sich, daß Dostojewskij schon prophetisch den ganzen Nietzsche vorweggenommen, die letzten Konsequenzen des europäischen Weges dargestellt hatte, die erst am Ende des 19. Jahrhunderts wirklich wurden, daß er schon etwas bekämpft hatte, was noch gar nicht da war, was aber kommen mußte, weil es nur das notwendige Ende jener europäischen Menschvergottung war, die bei den Griechen begann, sich im europäischen Humanismus fortsetzte und sich in Faust, Napoleon, Byron übersteigerte, um in der Idee des Übermenschen zu münden. Dostojewskij war schon vor Nietzsche der große Gegenspieler Nietzsches, und sie stehen zueinander wie Christ und Antichrist. Dostojewskij hat den europäischen Geist des 19. Jahrhunderts auf dem entgegengesetzten Weg als Nietzsche überwinden wollen, indem er ihn auf den Weg zum Gottmensch Christus und nicht zum Menschgott fuhrte, zum Menschen, der sich nicht erheben sondern erniedrigen, nicht herrschen sondern dienen, sich nicht behaupten und vollenden, sondern sich zerbrechen will, der nicht der Herr, sondern der liebende Bruder aller Menschen ist.

Es war unmöglich, daß Dostojewskij, der hier als Repräsentant des Russentums steht, an dem europäischen Problem des wertherischen Weltschmerzes und der faustischen Empörung vorbeigehen konnte,

weil es die größte Gefahr für den so anders gearteten und zu so anderer Sendung bestimmten Geist des russischen Volkes war. Dostojewskij hat sich denn auch wirklich nicht nur in jenem Tagebuch eines Schriftstellers, sondern auch in seiner berühmten «Beichte eines Selbstmorders» mit dem Problem des Werther beschäftigt und dieser europäischen wie auch russisch gewordenen Krankheit ein Heilmittel darzureichen versucht. Ein Selbstmorder rechtfertigt hier seine Tat damit, daß die Natur nicht das Recht habe, den Menschen erkenntnisfähig zu schaffen, weil die Erkenntnis in ihrer Begrenzung ein Leiden sei. Darum habe der Mensch das Recht, sich selbst von diesem Leide zu befreien und sich aus dem Leben auszulöschen. Dostojewskij aber enthüllt nun den trügerischen Sophismus dieser europäisch-logischen Rechtfertigung, die nur unter der Voraussetzung richtig sei, daß die Seele nicht unsterblich ist. Ohne diesen Glauben an die Unsterblichkeit der Seele ist das Leben freilich sinnlos und zwecklos. Wer aber diesen Glauben besitzt, ist um so mehr und um so fester durch ihn mit der Erde verbunden. Die christliche Idee des Ostens will hier dem europäischen Krankheitsprozeß Einhalt gebieten. Das faustische Menschvergottungsproblem aber wird von Dostojewskij in seinem Aufsatz über den Byronismus aufgerollt. Er nennt wohl hier den Byronismus eine heilige Krankheit, weil sie nur aus der Enttäuschung über den Ausgang der französischen Revolution und den inneren Bankrott der Revolutionsidee selbst entstanden sei und also die Selbstverbrennung der europäischen Zivilisation, dieses gottlosen Irrwegs des westlichen Rationalismus, bedeute. Aber der Byronismus ist darum noch nicht der richtige Weg, der aus der europäischen Verirrung und Verwirrung hinauszuführen vermag, und daß er ein Irrweg ist, zeigt die Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Es war ja wirklich Byron, durch dessen Medium der faustisch-goethesche Geist sich Rußland erobert hatte. Goethes Sendung als Klassiker und Grieche also war in Rußland nur die konsequente Fortsetzung jener Wirkung, die mit seinem Werther und Faust begann.

Als der berühmte Schriftsteller Rußlands: Karamsin, der den Blick der russischen Literatur nach Westen richtete und dessen Erzählung «Die arme Lisa» die Spuren des Werther verrät, 1789 nach Weimar kam, blieben seine Versuche, Goethe zu besuchen, vergeblich, weil dieser bei Hofe oder in Jena war. Aber Karamsin sah ihn einmal am Fenster, blieb stehen und betrachtete ihn einige Minuten. «Ein wahrhaft griechisches Gesicht», so faßte er seinen Eindruck in den

« Briefen eines reisenden Russen » zusammen. Herder und Goethe, so schreibt er, die mit dem Geiste der alten Griechen vertraut sind, haben auch ihre Sprache griechisch gebildet, wodurch sie die reichste und die für den Dichter angemessenste geworden ist. Darum haben auch weder die Franzosen noch die Engländer so vortreffliche Übersetzungen der Griechen wie jetzt die Deutschen. Homer ist bei ihnen wirklich Homer. Vielleicht hat Goethe von dieser Beurteilung Karamsins durch Herder erfahren, der mit Karamsin über Goethe sprach und ihm auch das « wahrhaft griechische » Gedicht Goethes « Meine Götter » vorlas.

Die erste, direkte Berührung Goethes mit dem russischen Geiste aber geschah in einem umgekehrten Sinn. Wenn Goethe, wie noch gezeigt werden soll, der russischen Literatur eine klassische Richtung gab, eine westliche, wie man auch sagen konnte, so wurde er umgekehrt von Rußland her nach Osten, nach Asien gewiesen. Bald nachdem sich durch die Vermählung des Weimarer Erbprinzen mit einer russischen Großfürstin zwischen Weimar und Rußland eine Verbindung hergestellt hatte, die Goethe mit einem « Maskenzug russischer Nationen » feierte, übersandte ihm ein junger Russe, Uwarow — es war der später so berüchtigt gewordene, reaktionäre Staatsmann, der er aber damals noch nicht war — 1811 ein Memorial, das Vorschläge zu einer asiatischen Sozietät enthielt, welche die Kenntnis der Sprachen und Literaturen des alten und neuen Orients fordern sollte, und das Goethe mit dem Ausdruck der Bewunderung und Freude und mit dem Wunsch erwiderte, daß Uwarow bald an der Spitze eines asiatischen Institutes neues Licht über die beiden Weltteile, Europa und Asien, verbreiten möge, welchen beiden das russische Reich angehöre. Auch wies er in seinem Dankbrief darauf hin, daß seine eigene Liebe zu den indischen Wedas durch die Beiträge und eifrigen Bemühungen der Engländer immer wieder genährt worden sei, daß einige indische Legenden (« Der Gott und die Bajadere », « Der Paria ») ihn zur Bearbeitung reizten und er schon früher eine poetische Behandlung der Wedas in Gedanken hegte. Nun aber werde durch die orientalische Sozietät eine ganz neue Welt entspringen, wo wir in größerer Fülle wandeln, und die Eigentümlichkeit unseres Geistes stärken und zu neuer Tätigkeit anfrischen können.<sup>30</sup> Als Goethe dann 1814 einige Schriften von Uwarow erhielt (darunter auch einen Aufsatz über den Wilhelm Meister), konnte er ihm in seinem Dankbrief mitteilen, daß er sich unterdessen dem Studium des Orients genähert habe



(West-östlicher Divan!), da ihm denn freilich die Unkenntnis der Sprachen manches Hindernis in den Weg lege, doch habe er bei dieser Gelegenheit Uwarows Vorschläge zu einer orientalischen Sozietät wieder zur Hand genommen und daraus auch für seine Zwecke viel Nutzen geschöpft. Goethe hat dann den « West-östlichen Divan » an Uwarow geschickt und zwar zum Zeugnis, daß er in ein Reich, wo jener völlig zu Hause war, nicht ganz ohne Geschick und Glück hineinstreifte. Man sieht: das war die Sendung Rußlands für Goethe, schon bevor sein « West-östlicher Divan » entstand, seinen Blick nach Osten zu richten und ihm in diesem Europa und Asien zugehorenden Reich die Möglichkeit zu zeigen, Osten und Westen in einer höheren Einheit zu verbinden. Nicht umsonst hat Goethe die beiden hohen Auszeichnungen, die ihm von Napoleon und dem Kaiser von Rußland verliehen wurden, gerne nebeneinander getragen. Sie konnten ihm den westöstlichen Geist, den er selbst mit seinem « Divan » verwirklichen wollte, symbolisch repräsentieren.

Wenn Goethe aber von Rußland her so fruchtbare Anregung für eigene Tätigkeit erhielt, indem sein Blick nach Osten gewendet wurde, so konnte er auch umgekehrt, wie schon gesagt, von Uwarow erfahren, daß er selbst den Blick des russischen Geistes nach Westen lenkte und an dem Ursprung eines russischen Humanismus nicht unbeteiligt war. Denn Uwarow widmete ihm 1817 öffentlich seine in deutscher Sprache gehaltene Schrift über den antiken Dichter Nomos, und dies wurde für Goethe ein wichtiger Ansporn zu weltliterarischer Bemühung. Nicht nur, daß dies öffentliche Zeichen der Verehrung, das ihm hier von Rußland her zuteil wurde, ihm selbst sehr glückliche Augenblicke bereitere, indem er nun erst, wie er an Uwarow schrieb, da er nach langen Widerständen und Hindernissen die Wirkung seiner geleisteten Arbeit hervortreten sah und bemerken konnte, daß die Zeitgenossen seine Hoffnungen in sich aufnahmen, sie verwirklichten und forderten, sich mit seinen Zeitgenossen zusammen als ein wahrhaft ganzes und lebendiges Wesen empfinden konnte.<sup>31</sup> Das « unschatzbare » Beispiel Uwarows vielmehr wurde von Goethe dem deutschen Volk als erwünschtes Evangelium vorgehalten, daß es, anstatt sich in sich selbst zu beschränken, die Welt in sich aufnehmen müsse, um auf die Welt zu wirken. Uwarow nämlich hatte in seinem an Goethe gerichteten Vorwort als Grund dafür, daß er sein Werk über einen antiken Dichter in deutscher Sprache schrieb, angegeben: die Wiedergeburt des Altertums gehöre den Deutschen an. Es mögen andere Völker wichtige

Vorarbeiten dazu geliefert haben, sollte aber die höhere Philologie sich einst zu einer vollendeten Ganzheit ausbilden, so konnte eine solche Palingenesie wohl nur in Deutschland stattfinden. Aus diesem Grunde ließen sich auch gewisse, neue Ansichten kaum in einer anderen als in der deutschen Sprache ausdrücken. Man sei hoffentlich nunmehr von der verkehrten Idee des politischen Vorranges dieser oder jener Sprache in der Wissenschaft zurückgekommen. Es sei Zeit, daß ein jeder, unbekummert um das Werkzeug, immer die Sprache wähle, die dem Ideenkreise am nächsten liegt, den er zu betreten im Begriffe ist. Dies Vorwort wurde von Goethe in «Kunst und Altertum» dem deutschen Publikum bekanntgemacht und der «kümmerlichen Beschränkung eines erkaltenden Sprachpatriotismus», wie er damals in Deutschland herrschte, öffentlich entgegengehalten. Mogen alle gebildeten Deutschen diese zugleich ehrenvollen und belehrenden Worte sich dankbar einprägen, und geistreiche Junglinge dadurch angefeuert werden, sich mehrerer Sprachen als beliebiger Lebenswerkzeuge zu bemächtigen.<sup>32</sup>

Im Jahre 1828 erhielt dann Goethe von Nikolaus Borchardt, einem Mitglied des Instituts der Aufklärung und des öffentlichen Unterrichts zu Moskau, einen handschriftlichen Aufsatz: «Goethes Würdigung in Rußland zur Würdigung von Rußland». Es war die deutsche Fassung eines russischen Artikels über Goethes «Helena», nebst der russischen Übersetzung eines Abschnittes aus ihr, den der Dichter Schewireff im «Moskowitzschen Boten» 1827 veröffentlicht hatte. Die Nummer war mit einem Bildnis Goethes erschienen. Borchardt selbst hatte seiner Übersetzung dieses Aufsatzes eine orientierende Einleitung vorangestellt. In dem diese Sendung begleitenden Briefe aber heißt es: er wage es, dem hohen Meister unter den Vorbildern der deutschen Literatur ein Scherflein am Altare der Verehrung Europas niederzulegen. Der einzige Wert dieses Zolls der Verehrung bestehe zwar nur in der Kunde, daß sich nun auch in Rußland eine vollkommene Würdigung Goethes verbreite und er nun auch auf Rutheniens Musenchor einen Einfluß äußere, der die letzte Blume in den Kranz der Unsterblichkeit des deutschen Dichterfürsten winde. Er nennt ihn «unsern» gefeierten Goethe, denn in seiner geistigen Weltbürgerlichkeit gehöre er auch Ruthenien an. In der Einleitung Borchardts zu Schewireffs Aufsatz wird von der Wendung Rußlands, nachdem es bisher unter französischer Geistesherrschaft gestanden hatte, nach England und Deutschland hin berichtet. Dafür habe der «Moskowi-

tische Telegraph » seit 1825, der « Moskowitzische Bote » seit 1827 gewirkt. Kein periodisches Blatt, keine Zeitschrift, der größeren Werke nicht zu denken, in denen nicht mit hochster Achtung und mit Enthusiasmus des großen Sangers Germaniens Erwähnung geschehe. Überall erschienen Übersetzungen einzelner Gedichte und Fragmente aus seinen Schöpfungen. Die Kenntnis der deutschen Sprache verbreite sich immer mehr, und nicht nur der größte Teil der besten, neuen Dichter Deutschlands werde übertragen, sondern auch die deutsche Philosophie und Wissenschaft in den Zeitblättern eingeführt. Goethes, Schillers, Klopstocks Werke werden als Heiligtümer betrachtet. Der Wunsch Byrons, in deutscher Zunge den hohen Dichturfürsten zu verstehen, sei dem Russen zum Gesetz geworden. Aber nicht nur lesen und verstehen, auch deuten und ergründen wollen ihn Rußlands schonste Geister. Ihn ganz zu besitzen sei ihr höchstes, reinstes Streben. Zum Beweise dafür folge die Übersetzung einer Deutung und Darstellung der « Helena » von Schewireff.

Auf diese Sendung Borchardts hin schrieb nun Goethe einen Brief an ihn: « Wenn man viele Lebensjahre ernstlich dazu angewendet hat, sich selbst auszubilden und die Spuren der Vorschritte seiner eigenen Denkweise in Schriften zu erhalten, damit auch der Nachkommende aufmerksam werde auf das was ihm allenfalls bevorstehen, was ihn fordern und hindern könnte, und man erfährt sodann in hohen Jahren, daß ein erst fern scheinender Zweck erreicht, ein kühner Wunsch erfüllt sei, so kann dies nicht anders als die angenehmste Empfindung erregen. . . Wenn wir Westländer nun schon auf mehr als eine Weise, namentlich auch durch Herrn Bowring mit den Vorzügen Ihrer Dichter bekannt geworden und wir daher so wie aus andern edlen Symptomen auf eine hohe ästhetische Kultur in ihrem ausgedehnten Sprachkreise zu schließen hatten, so war es mir doch gewissermaßen unerwartet, in bezug auf mich jene so zarten als tiefen Gefühle in dem entfernten Osten aufblühen zu sehen, wie sie kaum holder und anmutiger in den seit Jahrhunderten sich ausbildenden westlichen Ländern zu finden sein dürften. Das Problem oder vielmehr den Knäuel von Problemen, wie meine Helena sie vorlegt, so entschieden-einsichtig als herzlich-fromm gelöst zu wissen, mußte mich in Verwunderung setzen, ob ich gleich schon zu erfahren gewohnt bin, daß die Steigerungen der letzten Zeit nicht nach dem Maß der früheren berechnet werden können. Wie denn ein höchst erquickliches Verhältnis zu Herrn Schukowskij mir von der zartesten Empfänglichkeit

und rein-wirksamsten Teilnahme schon die Überzeugung gab. In dem Falle, wie Sie sind, mein Wertester, hat man alle Ursache, Ihnen Glück zu wünschen, daß Sie auf die Bildung einer großen Nation einen so schonen und ruhigen Einfluß ausuben... Schon hat sich die alte Kaiserstadt, die wir uns vor kurzem in Trummern dachten, aus der Asche unbegreiflich wieder hervorgehoben, und da Sie an so merkwürdigem Weltpunkte, an bedeutendster Epoche, verbunden mit würdigen Freunden, teilzunehmen berufen sind, so setzen Sie Ihren Studien keine Grenzen, um desto sicherer dahin zurückzukehren, wo eine edle, reine, einfache Wirkung not tut, damit manches Hindernis beseitigt und viel Glück gefordert werde... Grüßen Sie Ihre werten Freunde, fahren Sie fort, ruhig dahin zu wirken, daß der Mensch mit sich selbst bekannt werde, seinen eignen Wert und Würde fühlen, aber zugleich auch die Stellung erkennen lerne, die ihm gegen die Welt überhaupt, besonders aber in seinem bestimmten Kreis gegeben ist. »<sup>43</sup>

Dieser Brief Goethes wurde von Borchardt im « Moskowitischen Boten » 1828 und zwar im Original und in russischer Übersetzung veröffentlicht und erregte bei den russischen Schriftstellern einen wahren Enthusiasmus. Puschkin schrieb an den Herausgeber, Pagodin, einen Brief: Das Journal müsse die Erwartungen der wahren Literaturfreunde und die Anerkennung des großen Goethe rechtfertigen. Ehre und Ruhm unserm lieben Schewireff ! « Sie haben schon gehandelt, daß Sie den Brief unseres deutschen Patriarchen abgedruckt haben. »

So wurde Goethes « Helena » zu einem geradezu epochemachenden Ereignis in der russischen Literatur. Für Goethe aber wurde dies der Anlaß zu seiner letzten Kundgebung weltliterarischer Vermittlungstätigkeit. Denn da fast gleichzeitig mit der Abhandlung Schewireffs auch Ampère im « Globe » (1827) und Carlyle in der « Foreign Review » (1828) Artikel über die « Helena » schrieben, stellte Goethe einen weltliterarischen Vergleich an. Er tat es in Briefen an Carlyle und Zelter, in Gesprächen mit Eckermann und öffentlich in « Kunst und Altertum » (1828): « Helena in Edinburgh, Paris und Moskau ». Es ist ein sehr lakonischer, aber unendlich inhaltsreicher Vergleich: Der Schotte sucht das Werk zu durchdringen, der Franzose, es zu verstehen, der Russe, sich es anzueignen, und so hatten die Herren Carlyle, Ampère und Schewireff ganz ohne Verabredung die sämtlichen Kategorien der möglichen Teilnahme an einem Kunst- oder Naturprodukt vollständig durchgeführt. Wobei sich versteht, daß

diese drei Arten nicht entschieden getrennt sein können, sondern immer eine jede die andere zu ihren Zwecken zu Hilfe rufen wird. Vielleicht fand sich bei deutschen Lesern alles drei. Mehr wollte Goethe hierüber nicht sagen. Er ersuchte Eckermann, sich ausführlicher darüber mit Rücksicht auf die unter ihnen geführten Gespräche auszusprechen, was Eckermann sich wohl vorbehielt, aber nicht ausgeführt hat.

Nun ist gewiß die « Helena » eine « klassisch-romantische Phantasmagorie », wie Goethe sie selbst bei ihrer ersten Veröffentlichung nannte, bevor noch der zweite Teil des Faust nach seinem Tode erschienen war. Sie ist der Gipfelpunkt und die Erfüllung jener Goetheschen Intention, die beiden Richtungen in Europa zu versöhnen, und das wurde natürlich auch in jenem russischen Aufsatz bemerkt. Schewireff fand die Verbindung besonders darin, daß hier die weibliche Schönheit dargestellt werde, wie sie im Mittelalter geheiligt, vergeistigt, beseelt wurde, und daß Euphorion, der die christliche Poesie repräsentiere, ganz himmlisch-geistig sei, außer seiner Leier und seinem Gewand. Das Problem der Geburt des Romantismus sei in der « Helena » gelöst, denn gleichzeitig mit der Umgestaltung der Schönheit mußte auch die Dichtkunst sich verändern. Wenn es nun aber in diesem Aufsatz heißt, die erste Hälfte der Helenadichtung sei ganz in antikem Geschmack, dessen Geheimnis der unsterbliche Goethe ausschließlich vor allen übrigen Dichtern sich allein angeeignet habe, wofür seine « Iphigenie », « Hermann und Dorothea » und andere Produktionen von ihm treue Belege seien, so ist es ganz deutlich, daß Goethes eigentümliches und einzigartiges Wesen hier in seinem Griechentum gefunden wurde.

Gewiß: Goethe hat auch in Rußland, wie überall, eine romantische Bewegung ins Leben rufen helfen. Denn auch in Rußland brach der Kampf zwischen den Klassikern und Romantikern aus, und Puschkins Jugendlidung « Ruslan und Ludmila » (1820) verursachte in der russischen Literatur bereits einen grundsätzlichen Streit um die Romantik, der in den zwanziger und dreißiger Jahren weiterdauerte. Goethe konnte diese Wirkung in nächster Nahe beobachten, als nämlich der eigentliche Bahnbrecher der russischen Romantik, der nach russischem Urteil kongeniale Übersetzer Goethescher Gedichte, Schukowskij, ihn in Weimar besuchte, besonders, als er 1827 zu einem längeren Besuche kam. Goethe hatte auch vorher schon Dichtungen von ihm kennengelernt, obwohl er nicht russisch verstand: Als der

Engländer Bowring 1821 eine russische Anthologie in englischer Übersetzung herausgab, «wodurch wir», wie Goethe schrieb, «mit jenen entfernten östlichen Talenten, von denen uns eine weniger verbreitete Sprache scheidet, näher bekannt werden», konnte er darin auch Gedichte Schukowskij's lesen, die ihn besonders darum interessierten, weil dieser junge Dichter schon bei seinem ersten Besuch in Weimar 1821 einen starken Eindruck auf ihn gemacht hatte. Schukowskij hat unter das Goethebild in jener Nummer des «Moskowitzischen Boten», die den Helenaufsatz enthält, ein Gedicht geschrieben:

In der Freiheit fessellosen Regel  
Schwebt Er ein alldurchdringender Gedanke über das Weltall hin —  
Und alles ward ihm klar in dieser Welt  
Und unbezwingbar blieb er immerdar. <sup>34</sup>

Ein anderes Gedicht überreichte er Goethe bei seinem Abschied von Weimar:

Dem guten großen Manne.

Du Schöpfer großer Offenbarungen! Treu werde ich in meiner Seele bewahren den Zauber dieser Augenblicke, die so glücklich in Deiner Nähe dahinschwanden. Nicht vom Untergange spricht Deine herrlich flammende Abendsonne! Du bist ein Jungling auf der Gotteserde und Dein Geist schaffet noch wie er schaffte. Ich trage in meinem Herzen die Hoffnung, Dir noch einmal hier zu begegnen! Noch lange wird Dein Genius sein der Erde bekanntes Gewand nicht ablegen. In dem entfernten Norden verschonerte Deine Muse mir die Erde! Und mein Genius Goethe gab Leben meinem Leben! O warum vergonnst mir nicht mein Schicksal, Dir in meinem Frühling zu begegnen. Dann hätte meine Seele ihre Flamme auf der Deinigen entzündet! Dann hätte eine ganz andere wunderherrliche Welt sich um mich gestaltet, und dann vielleicht auch von mir wäre eine Kunde zu der Nachwelt gelangt: er war ein Dichter.

Aber nicht nur, daß Goethe selbst dieses Gedicht ziemlich kalt aufnahm, obwohl es ihn prophetisch, orientalsch, tief dünkte, und er Schukowskij den gleichen Vorwurf, wie der ganzen Romantik in Europa machte, nämlich den der romantischen Subjektivität: auch er hatte weit mehr aufs Objekt hingewiesen werden müssen. <sup>35</sup> Sondern die russische Romantik wurde in weit höherem Maße als durch Goethe,

durch die deutsche Romantik erweckt, was sonst in den europäischen Literaturen durchaus nicht der Fall war. Die deutsche Romantik hat mit ihrer Forderung und Verwirklichung religiöser und nationaler Poesie die russische Literatur auf ihre eigenen Quellen gewiesen, das heißt in diesem Fall auf das ostliche Christentum. Sie stand mit Herder zusammen an der Wiege jener Bewegung in Rußland, die sich dann bis weit ins 19. Jahrhundert hinein erstreckte und sich die slavophile nannte.

Goethes Ahnenschaft dagegen ist bei den sogenannten Westlern zu erkennen. Er war es, der ihnen das bot, was sie der russischen Dichtung geben wollten: mehr Klarheit, Plastik, Ordnung, Form, Gesetz. Für Tolstoi war Goethe nur der kalte, hebelose Olympier, der die Kunst um ihrer selbst willen trieb, der Repräsentant einer Dichtung also, wie sie nicht sein soll. Für Dostojewskij war er der Verkünder der Menschvergottung. Aber ganzlich anders wurde er von demjenigen Dichter Rußlands gesehen, der um der Schönheit seiner Form willen oft der russische Goethe genannt wurde und der russischen Literatur denn auch wirklich die klassische Richtung wies. Es war Alexander Puschkin. Er tat es nicht von Anfang an. Denn er begann noch ganz im Banne Byrons, und diejenige Dichtung, die mit großem Unrecht der russische Faust genannt wird: «Eugen Onegin» ist weit mehr von Byrons Geist durchdrungen. Aber man hat die Wandlung Puschkins oft nicht klar genug erkannt. Es war eine Wandlung, die derjenigen Carlyles verwandt erscheint, denn auch die Bedeutung Puschkins liegt wie die des englischen Schriftstellers nicht in seinem Byronismus, sondern darin, daß er der Überwinder des Byronismus wurde. Es soll nicht behauptet werden, daß Goethe bei dieser Überwindung ebenso Hilfe leistete, wie er es bei Carlyle tat. Aber auf jeden Fall ist auch bei Puschkin Goethe an die Stelle Byrons getreten. In seinen Tagebuchblättern schreibt er einmal: «Goethe hat einen großen Einfluß auf Byron ausgeübt. Der Faust beunruhigte die Phantasie des Schöpfers des ‚Childe Harold‘. Einige Male versuchte Byron mit diesem Giganten der romantischen Poesie zu ringen — und ging stets lahm davon, wie Jakob.» Puschkin lehnte einen Vergleich der faustischen Dramen Byrons, des Manfred und der Umgestalteten Mißgestalt mit Goethes Faust ab. Er warf Byron seine Subjektivität und seinen maßlosen Individualismus vor. Der Faust dagegen schien ihm die größte Schöpfung des poetischen Geistes zu sein und die neueste Poesie gerade so zu repräsentieren, wie die Ilias das klassische

Altertum.<sup>33</sup> Er selbst hat einen Anhang zu Goethes Faust, eine Szene zwischen Faust und Mephisto, gedichtet, in der Faust von Mephisto wegen seiner Sehnsucht nach Gretchen verhöhnt wird, weil er ja doch schon im höchsten Augenblick der Leidenschaft den Überdruß empfunden habe. Es ist nicht ganz klar, welche Intention eigentlich dieser Faustszene zugrunde liegt. Sie erinnert so stark an eine Szene in Goethes Faust, daß man fast an den Versuch einer Übersetzung oder Bearbeitung denken konnte. Eine Lucke des Faust wird damit nicht ausgefüllt, eine notwendige Ergänzung nicht gegeben. Vielleicht gehört sie nur zum Plan einer ganzen Faustübersetzung oder Faustbearbeitung und sollte auf diese vorbereiten. Das Gefühl, daß alles so überflüssig und langweilig sei, von dem Puschkins Faust erfüllt ist, entsprach ja auch nicht mehr seiner eigenen Stimmung und Weltanschauung, so wenig wie dem Bilde, das er sich von Goethes Faust machte. Er meinte einmal in seinen Tagebüchern, er habe mit seinem Gedicht « Der Damon », den Geist der Verneinung oder des Zweifels, den der große Goethe nicht umsonst den ewigen Feind der Menschheit nannte, darstellen wollen, um seinen traurigen Einfluß auf das Zeitalter zu zeigen und ihn zu überwinden. Das Gedicht lautet:

In jenen Tagen, da neu noch waren  
 Die Eindrücke alle des Daseins,  
 Der Mädchen Blicke und des Waldes Rauschen  
 Und nachts der Nachtigall Gesang,  
 Als die erhabenen Gefühle,  
 Freiheit, Ruhm und Liebe  
 Und die von Eingebungen beseelten Künste  
 Das Blut so stark in Wallung brachten,  
 Da fing nun an, der Hoffnungen  
 Und der Genüsse Stunden jah beschattend,  
 Ein Genius von bösem Willen  
 Mich heimlich zu besuchen.  
 Traurig waren unsere Begegnungen.  
 Sein Lächeln, sein wundersamer Blick,  
 Seine atzend scharfe Rede  
 Gossen in die Seele kaltes Gift.  
 Er versuchte die Vorsehung,  
 Er nannte das Schöne Traum,  
 Er verachtete die Eingebung,  
 Er glaubte nicht an Liebe,  
 Nicht an Freiheit,  
 Mit Spott betrachtete er das Leben  
 Und nichts segnete er in der ganzen Natur.<sup>37</sup>



Aus all diesen Gründen wird man vielleicht annehmen dürfen, daß es bei jener Szene zwischen Faust und Mephisto nicht bleiben sollte. Er war schon Goethe dafür zu nahe.

Der europäischen Romantik gegenüber nahm Puschkin eine sehr ähnliche Haltung ein wie Goethe, und es kann wohl sein, daß er bei seiner Entwicklung zum klassischen Stil, zur Schönheit und Harmonie, zum Ebenmaß und zur Einfachheit, zu jenen Dingen also, um derentwillen er oft der russische Goethe genannt wurde, wirklich Goethe zu seinem Bildner und Erzieher hatte, und daß Goethe demnach auch in der russischen Literatur den Byronismus überwinden half.

Im gleichen Jahre, da Puschkins «Faust» erschien, sandte Goethe ihm ein Geschenk: seine Schreibfeder mit begleitenden Versen:

Was ich mich auch sonst erkuhnt,  
Jeder würde froh mich lieben,  
Hatt' ich treu und frei geschrieben  
All das Lob, das du verdient

Ob Goethe von Puschkins «Faust» etwas gewußt hat, ist nicht auszumachen. Es ist wohl möglich, daß Schukowskij ihm davon erzählte, wie er denn überhaupt durch ihn einen Begriff von Puschkins Dichtungen erhalten haben wird. Vielleicht hat Schukowskij ihm Gedichte Puschkins übersetzt, und es ist auch an Bowrings Anthologie zu denken. Das Geschenk Goethes wurde ihm durch Schukowskij überbracht, und so hat sich denn auch zwischen diesen größten Dichtern Rußlands und Deutschlands eine persönliche Beziehung hergestellt, wobei es der russischen Forschung überlassen bleiben muß, die Frage nach der bildenden, erzieherischen Wirkung Goethes auf Puschkin endgültig zu beantworten.

Wie hoch die Verehrung und Wirkung Goethes in Rußland gestiegen war, dafür können zwei Gedichte auf seinen Tod als Zeugen gelten,<sup>18</sup> die von zwei bedeutenden russischen Dichtern stammen, und die dadurch für das Goethebild in Rußland besonders aufschlußreich sind, daß sie auch nicht mit einem Worte der Jugend Goethes gedenken, die doch sonst auf die europäischen Literaturen — außer auf Carlyle — den tiefsten und wesentlichsten Einfluß hatte, sondern den reifen, weisen und ganz vollendeten Goethe feiern. Das eine ist von Boratynskij, den Puschkin als den größten der russischen Elegiker bezeichnete, einem denkerischen, prophetisch gestimmten Geist. Es verheißt dem toten Dichter die ewige Dauer über den Tod hinaus, weil er schon in

seiner Lebenszeit die Einheit mit dem All gewonnen und seiner zeitlichen Form schon ewigen Gehalt gegeben habe. So kann er denn als verklärter Geist, von keinem Erdenrest mehr getrubt, zum ewigen Licht entschweben. Die Erinnerung an den Schluß des zweiten Teiles Faust, den aber der Dichter noch nicht kennen konnte, ist hier unausweichlich.

Das zweite Gedicht ist von Tjutschew, einem der größten Lyrker Rußlands, der, von der naturphilosophischen Grundidee Goethes ergriffen, das großartige Bild findet, wie Goethe, dem Blatt, diesem Urphänomen der Pflanze gleich, als einzelner Mensch, als Blatt am Baume der Menschheit, als Urphänomen des Menschen also, reif und unverwelkt von diesem Baum des allgemeinen Menschheitslebens fällt.

Nichts im ganzen Umkreis des europäischen Goethebildes ist dem wahren und tiefsten Wesen Goethes so nah gekommen, wie diese Gedichte es tun.

Die Totenrede auf Goethe in der allgemeinen Sitzung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften von St. Petersburg, deren Ehrenmitglied er war, wurde von Uwarow gehalten.<sup>39</sup>

\* \* \*

Anders als in Rußland mußte Goethes Wirkung in der polnischen Literatur sein. Denn Polen gehörte durchaus dem westeuropäischen Kulturkreis an, und so wurde Goethe hier wie in den anderen Literaturen Europas nicht als der Erwecker der Antike, der griechische Dichter gefeiert, sondern gehörte zu den wesentlichsten Erregern der polnischen Romantik. Daß seine Wirkung Hand in Hand und ganz unloslich mit der von Byron erfolgte, daß es in erster Linie Werther und Faust waren, welche zu Ahnen der polnischen Romantik wurden, unterscheidet sie auch nicht von den romantischen Bewegungen der anderen Völker Europas. Aber die polnische Dichtung hat natürlich den von Goethe in sie geworfenen Samen anders und dem eigenen Nationalcharakter angemessen entwickelt. Die deutsche Romantik, wozu eben außerhalb Deutschlands auch Goethe gerechnet wurde, hat alle Literaturen Europas auf ihre eigenen, nationalen Quellen zurückgeführt. Das war ihre wesentlichste Bedeutung für diese, wenn sie auch durchaus nicht ganz in Goethes Sinne war, dessen weltbürgerlicher Geist denn doch erkannte, daß der romantische Nationalismus die europäischen Völker zu trennen drohte. Daß die polnische Romantik ein besonderes Gesicht trug, lag auch daran, daß die Situa-

tion Polens damals eine besondere war. Polen war von Rußland unterjocht, und seine ganze Sehnsucht zielte auf die Befreiung von diesem nationalen Martyrium. Das mußte der polnischen Romantik eine eigene Prägung geben und sie von der Romantik anderer Völker unterscheiden. Gewiß stand auch die deutsche Romantik in Zusammenhang mit der Napoleonischen Fremdherrschaft. Aber die deutschen Romantiker flohen aus der leidvollen Wirklichkeit in Traum und Märchen und Vergangenheit, und auch wenn sie die Sagen und Lieder ihres Volkes belebten, um das deutsche Nationalbewußtsein zu erwecken, die deutsche Einheit zu fordern und die Befreiung vorzubereiten, so geschah es doch eben mit rückwärts gewendetem Blick. Auch die italienische Romantik ist ohne die österreichische Unterdrückung nicht zu verstehen. Aber das gab ihr einen gegenwärtigen, modernen, aktuellen Geist. In Polen war es anders. Was gab der polnischen Romantik ihre Eigentümlichkeit? Daß Polens nationales Martyrium im polnischen Geiste geradezu mit dem Martyrium Christi zusammenfloß, daß man die nationale Befreiung mit der Befreiung der Menschheit identifizierte, daß der Traum von einer glücklichen Zukunft Polens zugleich der Traum von einer glücklicheren Welt überhaupt war. Mit einem Worte: Die polnische Romantik trägt messianischen Charakter.

Aber Goethe hat an dieser Bewegung bedeutenden Anteil. Von einem polnischen Offizier, der ihn 1813 in Weimar besuchte, erfuhr er, daß fast alle seine Werke ihm bekannt und in Polen verbreitet, daß manche schon übersetzt und andere im Übersetzen begriffen seien, worauf Goethe, wie sein Gast berichtet, französisch-kosmopolitischen Champagner bringen ließ und auf das Wohl der Schriftsteller und der Literaturen beider Nationen, der deutschen und der polnischen, mit ihm trank. Der Übersetzer Werthers, Casimir Brodzinski, hat in seinem epochemachenden Manifest über Klassizismus und Romantik und den Geist der polnischen Poesie (1818), das am Eingang der polnischen Romantik steht, Goethe als Repräsentanten romantischer Poesie gefeiert, deren Wesen er im nationalen, volkstümlichen und phantastisch-irrationalen Charakter fand. Seitdem wurde auch die polnische Literatur von dem Kampf zwischen den Klassikern und Romantikern beherrscht, der überall in Europa ausbrach.

Der Sieg der romantischen Poesie erfolgte durch die 1822 erschienenen «Balladen und Romanzen» von Adam Mickiewicz, in deren Vorwort «Über romantische Dichtung» die Absage an den Klassizismus erfolgte

und ebenfalls Goethe als Repräsentant der Romantik hingestellt wird. In dieser Sammlung steht auch ein Gedicht: «Romantik». Ein Mädchen meint mit ihrem toten Geliebten zu kosen und das Volk glaubt an die Wirklichkeit ihres Erlebnisses. Ein Greis erklärt es für Spuk und Aberglauben. Der Dichter aber tritt für die Wahrheit des Volksglaubens ein. Gefühl und Glaube dunken ihm wahrer als Vernunft und Wissenschaft zu sein. Mickiewicz hatte vorher ganz im Banne Voltaire's und des französischen Klassizismus gestanden. Es vollzog sich also in ihm jene typische Wandlung, die man überall in Europa bemerken kann, und typisch ist es auch, daß es Goethe und Byron waren, die sich für den polnischen Dichter als wandelnde Mächte erwiesen, sowie es auch typisch war, daß Goethes Werther und Faust den tiefsten Eindruck auf ihn machten. Von der polnischen Übersetzung des Werther (1820) wurden Tausende von Exemplaren in wenigen Tagen verkauft. Im zweiten und vierten Teil seines Hauptwerkes, der «Totenfeier», die vor den andern Teilen 1823 erschienen, ist die Wirkung des Werther unverkennbar. Der vierte Teil wird oft geradezu der polnische Werther genannt. Ein Selbstmörder aus Liebe erscheint dem Volke als Gespenst und ergeht sich in schmerzlich klagender Erinnerung an das einst genossene und verlorene Liebesglück. Es war ein persönliches Erlebnis des Dichters, aus dem diese Dichtung entstand. Was aber diesem Schatten Werthers seine romantische und nationale Eigentümlichkeit gibt, ist dies, daß er in Verbindung mit dem altpolnischen Volksbrauch der Ahnenfeier gebracht wird, so daß er ein seltsames Gemisch von Volkstradition und moderner Sentimentalität geworden ist. Im Jahre 1827 erschien eine Abhandlung von Mickiewicz: «Goethe und Byron», womit er also auf die zwei wichtigsten Ahnen seiner eigenen Dichtung wies.

Als es dem Dichter, der nach Rußland verschleppt worden war, endlich, 1829, gelang, ins Ausland zu reisen — er sollte seine Heimat niemals mehr wiedersehen — besuchte er Goethe in Weimar. Es hatten sich schon vorher Beziehungen zwischen ihnen hergestellt. Ja, Mickiewicz befand sich im Besitz eines Goetheschen Geschenkes: einer von Goethe angeschriebenen Feder, die er ihm 1828 mit diesen Versen übersandt hatte:

Dem Dichter widm' ich mich, der sich erprobt  
Und unsre Freundin heiter gründlich lobt.

Mickiewicz war nämlich der Schwiegersohn der polnischen Pianistin Szymanowska, jener Frau, die es vermocht hatte, durch ihr wunder-

volles Spiel Goethes Liebesschmerz um die junge Ulrike von Levetzow in Tränen zu lösen, wie der letzte Teil seiner « Trilogie der Leidenschaft » es dichterisch verewigt hat. Sie war es, die Goethe zuerst von Mickiewicz erzählte und ihn auch zur Lektüre seines deutsch übersetzten Romans « Conrad Wallenrod » veranlaßte. So eingeführt und empfohlen, war er also kein Fremdling mehr, als er Goethes Haus betrat, und Goethe sagte ihm sofort, er wisse, daß er an der Spitze jener neuen Richtung stehe, der sich die Literatur in ganz Europa zukehre. Auch wisse er aus Erfahrung, was das für eine schwere Sache sei, gegen den Strom zu schwimmen. Worauf Mickiewicz antwortete, daß gerade Goethe beweise, wie große Genien die Strömung nach sich umzulenken vermögen. Mickiewicz konnte auch seinerseits ihm, dem er so viel verdankte, etwas geben, indem er ihm auf Goethes Wunsch den ganzen Gang der polnischen Literatur vorführte, von der Goethe nur wenig wußte, denn er verstand keine slavische Sprache; aber, so sagte er, « l'homme a tant à faire dans cette vie ». Er kannte von der polnischen Literatur, aus der damals noch wenig übersetzt war, nur jenen Roman von Mickiewicz und einen Almanach « Melitela », den Odyniec (der übrigens Mickiewicz bei seinem Besuch in Weimar begleitete) herausgegeben hatte, und welcher Proben von den zeitgenössischen Dichtern Polens enthielt. Besonders lebhaft zeigte sich Goethe für das interessiert, was Mickiewicz ihm von den polnischen Volksliedern berichtete.

Aber im Gespräch zwischen ihnen zeigte sich doch schon eine Verschiedenheit, die auch in ihren Werken kenntlich ist, indem nämlich Goethe behauptete, daß bei dem immer scharfer hervortretenden Streben nach allgemeiner Wahrheit auch die Poesie und überhaupt die Literatur einen immer allgemeineren Charakter annehmen müsse, worauf Mickiewicz die Notwendigkeit vertrat, daß der nationale Charakter der Dichtung nicht verlorengehen dürfe. Es geschah auch in Gegenwart des polnischen Dichters, daß Goethe, als der französische Bildhauer David die Frage der nationalen Sympathien und Antipathien berührte, nachwies, wie die angeborenen Verschiedenheiten der Begriffe und Gefühle, oder, besser gesagt, der Weise zu begreifen und zu fühlen, welche sowohl ganzen Stämmen als einzelnen Menschen eigentümlich und die Folge von Neigungen und Stolz, oder verkehrten Ansichten, oder leidenschaftlichen Überhebungen sind, sich mit der Zeit bei der blinden Menge zu unübersteiglichen Grenzen gestalten, welche die Menschheit so zerteilen, wie Gebirge oder Meere die Landschaften abgrenzen. Daraus gehe nun für die hochgebildeten

und besseren Menschen die Pflicht hervor, ebenso mildernd und versöhnend auf die Beziehungen der Völker einzuwirken, wie die Schifffahrt zu erleichtern oder Wege über Gebirge zu bahnen. Der Freihandel der Begriffe und Gefühle steigere ebenso wie der Verkehr in Produkten und Bodenerzeugnissen den Reichtum und das allgemeine Wohl der Menschheit. Daß dies bisher nicht geschehen sei, liege an nichts anderem als daran, daß die internationale Gemeinsamkeit keine festen, moralischen Gesetze und Grundlagen habe, welche doch im Privatverkehre die unzähligen, individuellen Verschiedenheiten zu mildern und in eine mehr oder minder harmonische Ganzheit zu verschmelzen vermögen. Es ist nicht bekannt, ob Mickiewicz hierauf etwas erwiderte. Sicher ist, daß er diese Ideen nicht teilen konnte. Auch über den Faust, den er im Weimarer Theater sah, hüllte er sich dem Freunde gegenüber und auf Goethes Frage in ein seltsames und auffallendes Schweigen. Trug er sich damals schon mit einer an den Faust gemahnenden Dichtung, und kam es ihm damals schon zum Bewußtsein, daß dieser polnische Faust einen sehr anderen Charakter haben mußte als der Goethesche?

Wie sehr aber gerade der polnische Geist bereit war, sich vom Funken des Goetheschen Faust entzünden zu lassen, dafür gibt es mannigfache Zeichen. Ist es vielleicht die Zerrissenheit zwischen dem polnischen Nationalstolz und der völligen Ohnmacht Polens, welche diese Bereitschaft verständlich macht? Ist es die Heimatlosigkeit und der Schmerz um das geknechtete Vaterland? Jedenfalls ist es schon merkwürdig genug, daß die erste Musik zum Faust von dem polnischen Fürsten Radziwill stammt. Es ist jene Musik, die, 1810 entstanden, bei der Aufführung des Faust am Berliner Hof 1819 gespielt wurde und seitdem die ständige Begleitung des Faust auf dem Theater blieb. Das repräsentativste Beispiel aber ist natürlich Mickiewicz. Als der polnische Aufstand 1831 völlig zusammenbrach und sein katholischer Glaube dadurch auf eine schwere Probe gestellt wurde, schuf er den dritten Teil seiner « Totenfeier », der 1833 nach Goethes Tod erschien und oft der polnische Faust genannt wird, sowie man ihren vierten Teil als den polnischen Werther bezeichnet. Aber diese wirklich an Faust gemahnende Dichtung weckt auch die Erinnerung an Byron, und George Sand hat in ihrer Abhandlung über das phantastische Drama Goethes Faust mit Byrons Manfred und dem Conrad von Mickiewicz verglichen. Es geht, so führt sie aus, im Kampfe des Menschen mit Gott bei Goethe um die Wahrheit, bei Byron um Ver-

gessenheit, bei Mickiewicz aber um Freiheit, und damit hat sie in der Tat den polnischen Charakter dieser faustischen Dichtung getroffen. Denn die Sehnsucht nach der Befreiung des Vaterlandes ist Ur- und Grundmotiv der modernen Literatur Polens. Conrad also, ein Dichter, ein Sanger, der, einem Byron gleich, die Kunst für die Freiheit und das Glück seiner Heimat und der ganzen Menschheit einzusetzen gewillt ist, emport sich gegen Gott und fordert Rechenschaft wegen Polens Schicksal von ihm. Aber Gott gewährt seinem Volke die Freiheit nicht. Im Augenblick, da der Dichter der Gottheit fluchen will, bricht er ohnmächtig zusammen. Aber dem glaubigen, demütigen, heiligen Monch Peter wird in einer Traumvision die zukünftige Freiheit und das Glück Polens offenbart, und Conrad wird beim göttlichen Gericht von Engeln gerettet, weil er aus Liebe zu seinem Volke gesündigt hat. Hier macht sich schon der zweite Teil des Goetheschen Faust bemerkbar, und Mickiewicz hat denn auch die Gelegenheit nicht versäumt, eine direkte Huldigung an Goethe einzuflechten. Aber es besteht eben doch ein höchst charakteristischer Unterschied, der nicht nur in der wenn auch ganz in Mystik getauchten Aktualität, dem Zeitgehalt, dem gegen Rußland lodernden Zorn des polnischen Faust zu finden ist, sondern es ist sein durch und durch politischer Geist. Es geht hier nicht wie im Faust um die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit, sondern um das Schicksal eines Volkes. Der allgemein menschliche Gehalt des Faust ist durch die nationale Idee, die faustische Sehnsucht nach unendlicher Geistesfreiheit durch die Sehnsucht nach politischer Freiheit ersetzt. Auch in der Dichtung von Mickiewicz ist gewiß der Dichter selbst, so wie im Faust, der Held, und sein Titanentum, seine Auflehnung gegen Gott ist wie dort seelengeschichtliches Drama. Aber es ist die Seele des polnischen Volkes, sein Martyrium, seine Freiheitssehnsucht, deren Repräsentant er nur ist. Selbst in dem modernen Epos von Mickiewicz. «Pan Thaddaus» (1838), das der Dichter selbst auf die Anregung durch Goethes «Hermann und Dorothea» zurückführte — die Verwandtschaft ist unverkennbar — zeigt sich der gleiche Unterschied. Denn nicht nur, daß sich diese idyllische Darstellung altpolnischen Landlebens durch ihr adliges Milieu von Goethes bürgerlichem Epos unterscheidet, und nicht nur, daß es eine vergangene, versunkene Welt gestaltet, während Goethes Dichtung in seiner eigenen Gegenwart spielt. Viel wesentlicher ist, daß dieses so idyllisch beginnende Epos weit über das Idyll hinauswächst und zu einem nationalen Epos sich entwickelt, in dem es nicht

mehr um eine Liebesgeschichte, sondern um den Antagonismus zwischen Polen und Rußland geht, während Goethe seinem Idyll wohl einen welthistorischen Hintergrund, den der französischen Revolution, gibt, der aber eben doch nur Hintergrund bleibt, auf dem die ewig menschlichen Gestalten stehen

Es gibt Berichte, daß Mickiewicz 1832 den Prolog im Himmel übersetzte, ja sogar den ganzen ersten Teil des Faust. Wenn die Berichte stimmen, so ist die Übersetzung jedenfalls verschollen. Aber Mickiewicz trug sich auch mit der Idee, eine polnische Faustgestalt des 16. Jahrhunderts, Pan Twardowski, zum Helden einer Dichtung zu machen. Es ist die Sage von einem Mann, der sich um weltlicher Genüsse willen dem Teufel verschreibt, sich durch Gesang eines Kirchenliedes zu retten vermag, aber bis zum jüngsten Gericht zwischen Himmel und Erde schweben muß. Man wird vielleicht annehmen dürfen, Mickiewicz habe diese Sage dahin abzuwandeln gedacht, daß sein Held für ein höheres, nationales Ziel die Hilfe des Damons in Anspruch nimmt.

Daß der faustische Geist in der polnischen Literatur gerade in den dreißiger Jahren, erregt durch Mickiewicz, lebendig blieb, dafür ist die « Ungöttliche Komodie » von Krasinski (1834) das repräsentativste Beispiel. Freilich: In dieser faustischen Dichtung geht es nicht um das nationalpolnische Problem. Der jungeuropäische Geist und der Ausbruch der Revolution überall in Europa macht sich darin bemerkbar, daß hier die Frage nach dem allgemeinen Schicksal, der Zukunft der europäischen Gesellschaft überhaupt gestellt wird. Auch in der französischen und englischen Literatur kann man bemerken, daß Goethes Faust sich in den faustischen Dichtungen dahin verwandelt, daß sie das rein menschliche Problem des Faust zum Problem der durch die Revolution aufgewühlten Gesellschaft machen und den sozialen, durch Qual und Läuterung führenden Weg der Menschheit in die Zukunft weisen. Die faustische Frage ist zur sozialen Frage geworden. Der polnische Dichter aber gibt auf diese Frage eine andere Antwort als das junge Europa sonst. Seine infernalische Vision ist die, daß der soziale Kampf zwischen Aristokratie und Volk Europa völlig in den Abgrund, in das reine Nichts führt, über dem sich erst am Ende das Kreuz Christi erhebt. Es ist die Liebelosigkeit der europäischen Welt, die Krasinski auf beiden Seiten erschaut. Der Adel lebt in einem romantischen Traum, in Wahn und Phantasie, was ihn nur an sich selbst, nicht an die Menschen denken läßt, während das Volk über dem Willen zur Gleichheit die Liebe vergißt. So ist doch auch diese



faustische Dichtung des polnischen Dichters anders als die von der Idee des Fortschritts getragenen Dichtungen Englands und Frankreichs. Wenn aber Krasinski sich darin wenigstens den westlichen Dichtungen genähert hat, daß er das faustische Problem zu dem sozialen des 19. Jahrhunderts machte, so kehrte er mit seinem « Irydion » (1836) zu jenem Grundmotiv der polnischen Romantik zurück. Der Held dieser Dichtung, ein Sohn Griechenlands und Germaniens, der damit unwiderstehlich die Erinnerung an Euphorion, den Sohn von Faust und Helena, heraufbeschwört, bedient sich des Christentums, um mit seiner Hilfe die Rache an Rom für das von ihm unterjochte Hellas zu nehmen. Von Satan, der in der Gestalt Masinissas sein Berater ist, verführt, vollbringt er im Namen Gottes furchtbare und verbrecherische Taten. Die Schlußvision des Dichters aber zeigt die Rettung des Irydion vor dem himmlischen Gericht. Nur muß er sich nach göttlichem Spruch die Rettung selbst erwerben, dadurch daß er in einem neuen Leben Polen befreien und der Messias seines Volkes werden soll. Damit hat Krasinski wiederum den Grundton der polnischen Literatur angeschlagen. Euphorion, die heilige Poesie, die sich zur kriegerischen Tat verwandeln will, wie Byron es mit seinem Kampf für Griechenlands Befreiung unternahm, muß untergehen. Irydion aber wird den Kampf für die Freiheit Polens führen. Man sieht: Goethes Faust hat sich in dieser polnischen Dichtung ganz verwandelt, und doch bleibt die Erweckung durch ihn deutlich erkennbar, wie eben überhaupt der Faust seine unerschöpfliche Symboltiefe darin offenbart, daß er sich immer neuer Deutung fähig und als eine Form erwies, die mit immer anderem Gehalt und Geist erfüllt durch die Zeiten und Völkern wandern und überall dichterisches Leben wecken konnte. Auch « Die Tragödie des Menschen » von dem Ungarn Madách (1861) gehört in diese Reihe.

Als Goethe auf den Antrag von Brodzinski hin 1830 zum Ehrenmitglied der « Societas Regia Philomatica Varsaviensis » ernannt wurde, dankte er ihr mit den Worten: seiner eigenen Nation einigermaßen genutzt und ihre Aufmerksamkeit verdient zu haben, sei schon ein glücklich erreichtes Ziel; aber auch die Wirkungen seiner Tätigkeit auf auswärtige, durch Stamm und Sprache verschiedene Völker ausgedehnt zu sehen, sei als ein unerwartetes Glück zu schätzen.<sup>40</sup> Der große Dichter Polens, Slowacki, erklärte, in dieser fast einstimmig angenommenen Wahl Goethes habe sich der Sieg der Romantik vollzogen.

## *Weltpoesie*

Goethes Bemühungen um die Weltpoesie bilden gleichsam den gemeinsamen Boden, auf dem seine empfangenen und zeugenden Wirkungen sich untrennbar vermischten. Denn wenn die Weltpoesie sein Leben und Dichten tief befruchtet hat, so hat er für ihre Erweckung und Fruchtbarmachung als Vermittlungsweg zwischen den Völkern mehr getan als irgend jemand sonst.

Der Unterschied zwischen Weltliteratur und Weltpoesie im Goetheschen Sprachgebrauch wurde bereits im ersten Teil dieses Buches dargelegt. Weltliteratur ist die zwischen den Nationen vermittelnde, sie miteinander bekanntmachende Literatur, der geistige Raum, in dem sich die Völker begegnen und ihre geistigen Güter zum Austausch bringen. Weltpoesie ist die allgemein menschliche, allen Völkern und Zeiten von der Natur verliehene Gabe der Dichtung, die sich ganz unabhängig von Stand und Bildung überall hervortun kann und daher besonders klar in dem, was man Volksdichtung nennt, zur Erscheinung kommt. Weltpoesie und Volksdichtung sind gewiß nicht identisch. Die Gabe der Poesie ist unabhängig von Stand und Bildung und daher, wie Goethe einmal sagt, auch dem König und dem Ritter wie dem Volke eigen. Je näher sie aber dem rein natürlichen Lebenszustande steht, desto echter und wahrer tritt sie hervor. Daher ist Volksdichtung die echtste, wahrste und reinste Ausdrucksform der Weltpoesie. Sie ist auch der schlagende Beweis für ihre Existenz, weil sie eben hier ohne Hilfe und Bildung als Naturdichtung blüht. Wenn aber Weltliteratur und Weltpoesie nicht miteinander verwechselt werden dürfen, so stehen doch beide in unloslicher Verbindung. Die Weltpoesie gehört zu den wesentlichsten und wichtigsten Objekten der Weltliteratur, und das will sagen, daß die Vermittlungstätigkeit zwischen den Nationen, welche die Völker miteinander bekannt machen mochte, in erster Linie mit der Weltpoesie, der Volksdichtung der Völker bekannt machen muß. Denn in ihr tritt der Charakter, die Eigentümlichkeit eines jeden Volkes mit besonderer Deutlichkeit hervor, so daß sich durch sie die Völker wirklich kennenlernen können, und anderseits kann sie zum Bande der Völker werden, indem sie

ihnen zum Bewußtsein bringt, daß die poetische Gabe eben allen Völkern gemeinsam ist. Das Goethesche Bild der Volksdichtung war dies, daß sie die unterscheidende Eigentümlichkeit einer jeden Nation zum Ausdruck bringt, weswegen er denn auch häufig von «*eigenartigen Volksdichtungen*» oder «*Nationalgesängen*» spricht, daß aber andererseits diese Eigenart nur die nationale Ausprägung des allgemein und ewig menschlichen, natürlichen und reinen Wesens der Menschheit ist. Volksdichtung ist ebenso nationale wie menschheitliche Dichtung, und es gibt im Grunde nur eine Poesie die echte. Nur tut sie sich nach Umständen und Zuständen, nach Volk und Zeit verschieden hervor. Daher ist also die Weltpoesie ein allerwichtigstes Objekt der Weltliteratur, zu deren notwendigen Aufgaben es gehört, die Völker mit der Weltpoesie bekanntzumachen.

Daß Goethe seine erste Erkenntnis der Poesie als Welt- und Völkergabe Herder zu danken hat, ist aus «*Dichtung und Wahrheit*» allgemein bekannt, und diese Offenbarung war von unermeßlicher Bedeutung. Stürzte sie doch jeden Kanon in der Kunst und jeden Regelkodex und wurde das erste Fundament Goethescher Humanität. Daß der junge Goethe auf Herders Anregung hin deutsche Volkslieder sammelte, war gewiß noch keine weltliterarische Vermittlung, weil Goethe hiermit schließlich nur das eigene Volk mit sich selbst bekanntzumachen half. Aber es war doch ein Keim seiner weltliterarischen Tätigkeit, der immer blühender aufging. Daß ein Volk mit sich selbst bekannt werde, ist die erste Bedingung und notwendige Voraussetzung dafür, daß es mehr und mehr die anderen Völker kennenlerne, und diese Kenntnis vertieft wiederum durch die Möglichkeit des Vergleichs die Selbsterkenntnis. Als Goethe die ihm gewidmete Volksliedersammlung Arnims und Brentanos, «*Des Knaben Wunderhorn*», höchst anerkennend 1806 besprach, da rief er denn auch die Herausgeber auf, nun auch, was fremde Nationen, Engländer am meisten, Franzosen weniger, Spanier in einem anderen Sinn, Italiener fast gar nicht von solchen Liedern besitzen, auszusuchen und sie im Original und nach vorhandenen oder erst zu leistenden Übersetzungen darzulegen. Man darf hier auch daran denken, daß Herders erste Volksliedersammlung nur germanische, nämlich deutsche, englische und nordische Lieder enthielt, seine zweite Sammlung sich über Europa verbreitete, und erst die nach seinem Tode veröffentlichte Sammlung die unter dem (nicht von ihm selbst gegebenen) Titel «*Stimmen der Völker in Liedern*» berühmt wurde, wirklich die Welt umfaßt.

Daß überall, nicht nur in Deutschland, sondern in der gesamten Romantik Europas, die nationalen Volkslieder gesammelt, und die Völker durch sie miteinander bekanntgemacht wurden, das ist zu einem guten Teil nachst Herder Goethescher Anregung zu verdanken. Er selbst rechnete sich zu denen, die ein auf Vorliebe für eigentümliche Volksdichtungen gegründetes Studium unablässig selbst fortsetzten und auf alle Weise zu verbreiten und zu fordern suchten.<sup>41</sup> Daß er selbst durch eigenes Beispiel sowie durch stetige Aufforderung und Ermunterung nach allen Seiten hin am Aufblühen der Volksliedersammlungen in den europäischen Nationen wesentlich beteiligt war, das konnte er schon daraus entnehmen, daß seine Liebe zu den Volksliedern standig und in zunehmendem Maße durch reiche Mitteilungen von allen Seiten her genahrt und gesteigert wurde, daß man ihm Sammlungen, bevor sie noch im Druck erschienen, im Manuskript vorlegte, und er sie mit Rat und Tat zu fordern vermochte. Das hat zur Entwicklung seiner Weltliteraturidee bedeutend beigetragen, und man kann bemerken, daß die Idee und die Wortformulierung «Weltpoesie» der von «Weltliteratur» vorausgeht. Die Formulierung findet sich zuerst in dem 1826 geschriebenen Aufsatz über «Serbische Gedichte». Daß sie hier zu finden ist, beruht auf keinem Zufall. Denn die serbischen Volkslieder waren es in erster Linie, wenn auch gewiß nicht allein, die seine alte, von Herder gewonnene Überzeugung bestärkten, daß es eine allgemeine Weltpoesie gebe, die sich nach Umständen hervortue. «Weder Gehalt noch Form braucht überliefert zu werden, überall, wo die Sonne hin scheint, ist ihre Entwicklung gewiß». Unter den Mitteilungen von Volksliedern, die ihm aus allen Himmelsrichtungen zukamen, hat Goethe immer besonders diejenigen hervorgehoben, die von Osten kamen. Die Gesänge reichten «vom Olympos bis ans baltische Meer und von dieser Linie immer landeinwärts gegen Nordosten». Die slavischen Völker spielten dabei diese Rolle, daß ihm besonders an ihrer Volksdichtung die Existenz und das Wesen einer Weltpoesie aufging, deren Vermittlung er seitdem zu den wichtigsten Aufgaben seiner weltliterarischen Vermittlungstätigkeit rechnete.

Die Erweckung dieser slavischen Volkslieder ist nun gewiß in erster Linie auf Herder zurückzuführen, nicht nur auf seine allgemeinen Bemühungen um die Erweckung des Volksliedes bei allen Nationen, sondern speziell auf seine Ausführungen über die slavischen Völker in den «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit», welche

auf die slavischen Literaturen einen tiefen, ja epochalen Eindruck machten und an der Wiege der slavischen Wiedergeburt stehen: Das Rad der anderen Zeit, so heißt es in ihnen, dreht sich unaufhaltsam, und da diese Nationen größtenteils den schönsten Erdstrich Europas bewohnen, wenn er ganz bebaut und der Handel daraus eröffnet wurde, da es auch wohl nicht anders zu denken ist, als daß in Europa die Gesetzgebung und Politik statt des kriegerischen Geistes immer mehr den stillen Fleiß und den ruhigen Verkehr der Völker untereinander befördern müssen und befördert werden: so werdet auch ihr, so tief versunkene, einst fleißige und glückliche Völker, endlich einmal von eurem langen, tragen Schlaf ermuntert, von euren Sklavenketten befreit, eure schonen Gegenden vom adriatischen Meer bis zum karpathischen Gebirge, vom Don bis zur Mulde als Eigentum nutzen und eure alten Feste des ruhigen Fleißes und Handels auf ihnen feiern dürfen. Da wir aus mehreren Gegenden schöne und nutzbare Beiträge dieses Volkes haben: so ist zu wünschen, daß auch aus andern ihre Lucken ergänzt, die immer mehr verschwindenden Reste ihrer Gebrauche, Lieder und Sagen gesammelt wurden, und endlich eine Geschichte dieses Volkerstammes im ganzen gegeben werde, wie sie das Gemälde der Menschheit fordert.

Dieser Anruf Herders hat in den slavischen Literaturen ein weites und lautes Echo gefunden. Aber es ist nicht minder sicher, daß außer den Bestrebungen der Heidelberger Romantik auch Goethe an der Erweckung des slavischen Volksgesanges bedeutend beteiligt war. Besonders bei der Wiedergeburt der serbischen Volkslieder ist Goethes Wirkung mit Händen zu greifen, und umgekehrt haben diese Lieder den größten Einfluß auf Goethes Idee der Weltpoesie und seine Bemühungen um sie gehabt. Er hatte schon in jungen Jahren ein serbisch « morlakisches » Volkslied, freilich nicht nach dem Original, sondern nach einer französischen Übersetzung ganz wundervoll nachgedichtet: den « Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga », der in Herders Volksliedern 1778 erschien und als ein europäisches Ereignis zu bewerten ist. Goethe hat sich, wie er selbst gestand, keinen der serbischen Dialekte, unerachtet mehrerer Gelegenheiten, jemals zu eigen gemacht, blieb also « von aller Originalliteratur dieser großen Völkerschaften » völlig abgeschlossen, ohne jedoch den Wert dieser Dichtungen, insofern solche zu ihm gelangten, jemals zu verkennen. Aber seine geniale Intuition erlaubte es ihm, bei jener Übersetzung des Klaggesanges ihn mit « Ahnung des Rhythmus und Beach-

tung der Wortstellung des Originals » zu übertragen. Als man einmal in Wien einige junge Serben aufforderte, etwas von ihren Nationalgesängen mitzutheilen, schlugen sie es ab, weil sie sich keinen Begriff machen konnten, wie man ihre kunstlosen, in ihrem Vaterland von gebildeten Männern verachteten Gesänge hochschätzen könne. Sie fürchteten vielmehr, man wolle sich über sie aufhalten und ihre einfache, treue Naturdichtung zu ihrer Erniedrigung mit einer kunstgerechten, deutschen Poesie zusammenhalten und dadurch den rohen Zustand ihrer Nation spottisch kundtun. Um sie nun zu überzeugen, daß man ihre Dichtart zu schätzen wisse, legte man ihnen jenen Goetheschen Klaggesang vor Augen, woran sie Freude hatten, und worauf sie dies Lied und noch andere Lieder in der Ursprache mittheilten. « So wirkt ein treues aus Herz und Sinn hervortretendes Unternehmen eine Weile fort und bringt in der spätesten Zeit die erwünschtesten Früchte. » Goethe selbst aber horte nie auf, sich mit serbischen Gedichten bekanntzumachen und zwar in Übersetzungen, mit denen ungarische Freunde ihn auf seine Bitte versahen. Es waren jedoch immer nur vereinzelte Lieder, aus denen er sich noch kein ganzes Bild dieser Dichtungsart machen konnte. Auch als er 1814 von Wuk Stephanowitsch Karadschtsch eine Sammlung von hundert serbischen Volksliedern mit handschriftlichen Prosaübersetzungen begleitet erhielt, konnte er noch zu keinem Überblick gelangen. Im Westen hatten sich die Angelegenheiten verwirrt, und die Entwicklung schien auf neue Verwirrungen zu deuten. Er hatte sich nach dem fernen Osten geflüchtet, da der « West-östliche Divan » ihn zu beschäftigen begann, und wohnte in glücklicher Abgeschlossenheit eine Zeitlang entfernt von Westen und Norden. Nun aber enthüllte sich diese langsam reifende Angelegenheit immer mehr und mehr. Wuk ließ seiner ersten Liedersammlung noch 1814 eine serbische Grammatik, 1818 ein serbisch-deutsch-lateinisches Wörterbuch mit einer neuen Bearbeitung der Grammatik folgen. Seit 1823 aber erschien seine große, zu Goethes Zeit auf drei Bände anwachsende, nach Goethes Tod noch um einen vierten Band vermehrte Sammlung der serbischen Volkslieder in den Originalen. Wuk besuchte auch im Oktober 1823 Goethe in Weimar und schickte ihm im November eine Anzahl von Prosaübersetzungen serbischer Lieder. Von den Wukschen Übersetzungen erschien « Der Tod des Kralewitsch Marko » in « Kunst und Altertum » 1824. Jetzt bemächtigte sich auch Jakob Grimm der serbischen Sprache, übersetzte Wuks Grammatik 1824, gab sie mit einer

Vorrede, die dann den Mitteilungen in Goethes Aufsatz « Serbische Lieder » 1825 zugrunde gelegt wurde, während die Besprechung der Wukschen Liedersammlung in den « Göttingischen gelehrten Anzeigen » 1823 wohl nicht, wie man lange meinte, von Jakob Grimm geschrieben wurde. Aber Grimm übersetzte aus der Sammlung im trochäischen Silbenmaß der Originale und schickte eine solche, rhythmische Übersetzung an Goethe, der sie in « Kunst und Altertum » 1823 veröffentlichte (« Erbschaftsteilung »). Zu Ende des Jahres 1823 ging nun Goethe daran, einen ersten Aufsatz über « Serbische Literatur » für « Kunst und Altertum » zu schreiben, der aber zum größten Teil nur ein Auszug aus jener Rezension in den « Göttingischen gelehrten Anzeigen » war und von Goethe dann doch zurückgehalten wurde. Als er aber 1824 die metrischen Übersetzungen der serbischen Volkslieder von Therese Albertine Luise von Jakob, Talvy genannt, fortlaufend im Manuskript kennenlernte, da war die Zeit reif geworden, um die entscheidende Abhandlung « Serbische Lieder » zu verfassen, die 1825 in « Kunst und Altertum » erschien und ganz Europa auf diese Lieder aufmerksam machte. Die Übersetzungen von Talvy, die 1825/26 erschienen, waren zum Dank für Goethes Rat und Mitarbeit, wovon die Briefe Goethes an sie zeugen, mit einem Widmungsgedicht an ihn versehen:

Dein Wink rief sie ermutigend ans Licht.  
 Vielleicht daß Manchem ihre Ratsel schweigen,  
 Daß unverstanden ihre Stimme spricht:  
 Dein Beifall gnügt und borgt, sie offenbare  
 So dichtrisch Schönes, wie das menschlich Wahre.

In der Tat: als Talvy 1824 einige Übersetzungen aus Wuks Sammlung als « Opfer der herzlichsten Huldigung » handschriftlich an Goethe gesendet hatte, ermunterte er sie zur Erweiterung und Veröffentlichung und nahm auch mit Rat für Wahl, Übersetzung und Ordnung der Gedichte an der weiteren Entstehung der Sammlung teil. Der Goethesche Aufsatz endete nach einer allgemeinen Betrachtung über « eigentümliche Volksdichtung » und einer Charakteristik und Geschichte der serbischen Lieder mit der Ankündigung der damals noch nicht erschienenen Übersetzung Talvys und mit Bemerkungen, welche das weltliterarische Motiv Goethes bei seiner Beschäftigung mit Weltpoesie eindeutig offenbaren, indem er nämlich die besondere Eignung der deutschen Sprache für Übersetzungen betont, die es ihr ermöglicht, sich dem Original in jedem Sinne nahe zu halten. Besonders waren es

die kostlichen Motive dieser serbischen Gedichte, die Goethe bewunderte, und unter ihnen wieder die der Liebe. Die Liebeslieder waren ihm offenbar weit näher als die Heldenlieder, die ihm manchmal zu wild und roh erscheinen mußten. Unter den zarten Liebesliedern aber fand er einige, « die sich dem Hohen Liede an die Seite setzen lassen, und das will etwas heißen ». Als sich im Anschluß an diese Abhandlung ein Gespräch mit Riemer und Eckermann über die Motive der serbischen Gedichte entwickelte und Riemer bemerkte, daß solche Motive auch schon von deutscher Seite gebraucht und gebildet worden seien, ohne daß man sie aus den serbischen Liedern gekannt hatte, da antwortete Goethe: Die Welt bleibt immer dieselbe, die Zustände wiederholen sich, das eine Volk lebt, liebt und empfindet wie das andere, warum sollte denn der eine Poet nicht wie der andere dichten? Die Situationen des Lebens sind sich gleich, warum sollten denn die Situationen der Gedichte nicht gleich sein? 1826 kündigte Goethe den zweiten Teil des Talvyschen Werkes (zusammen mit den « lettischen Liedern » von Rhessa und der Übersetzung der « Frithiofs Saga » Tegnèrs von Amalie von Helvig) an und schreibt: « Immer mehr werden wir in den Stand gesetzt einzusehen, was Volks- und Nationalpoesie heißen könne: denn eigentlich gibt es nur eine Dichtung, die echte, sie gehört weder dem Volke noch dem Adel, weder dem König noch dem Bauer; wer sich als wahrer Mensch fühlt, wird sie ausüben; sie tritt unter einem einfachen, ja rohen Volke unwiderstehlich hervor, ist aber auch gebildeten, ja hochgebildeten Nationen nicht versagt. Unsere wichtigste Bemühung bleibt es daher, zur allgemeinsten Übersicht zu gelangen, um das poetische Talent in allen Äußerungen anzuerkennen und es als integranten Teil durch die Geschichte der Menschheit sich durchschlingend zu bemerken. » In dem Aufsatz « Serbische Gedichte » kann Goethe bereits berichten, daß zu den Übersetzungen von Grimm und Talvy, durch welche wir diese Lieder schon als unser deutsches Eigentum ansehen können, noch eine dritte, vortreffliche von Wilhelm Gerhard hinzugetreten sei und eine neue Sammlung unter dem Titel « Wila » bevorstehe. Übersetzungen Gerhards wurden in « Kunst und Altertum » abgedruckt. « Die geselligen Lieder der Serben », die Gerhard übersetzte, überzeugten Goethe durch ihre Ähnlichkeit mit den Liedern der geselligen Franzosen, besonders Bérangers, abermals, daß es eine allgemeine Weltpoesie gebe. Hier fällt das Wort zum erstenmal. Der Aufsatz « Das Neueste Serbischer Literatur », der sich mit dem ganz im Stil der alten Heldenlieder



verfaßten Gedicht «Serbianca» von Simeon Milutinowitsch befaßt (der Verfasser hatte Goethe den vollständigen Inhalt seiner Dichtung ausführlich mitgeteilt), fordert Gerhard zur Übersetzung auf und spricht überhaupt den Wunsch aus, Grimm, Talvy und Gerhard mochten nicht nachlassen, diese so wichtige als angenehme Sache, die serbische Literatur zu vermitteln, unablässig zu fordern. Im Jahre 1828 hatte Goethe die Freude, nun auch darauf aufmerksam machen zu können, daß die deutschen Bemühungen um die serbischen Lieder in den andern Literaturen Europas Echo und Nachfolge fanden. Er konnte ihre englische Übersetzung ankündigen: «Servian popular poetry, translated by John Bowring», London 1827: «Wie es uns mit schonen geliebten Personen ergeht, die uns immer mit neuem Reiz überraschen, so oft wir sie in einem andern Kleid unvermutet wieder erblicken, so war es auch mir zumute, als ich die bekannten und anerkannten serbischen Gedichte in englischer Sprache wieder las. Sie schienen ein neues Verdienst erworben zu haben; es waren dieselbigen Gestalten, aber wie in einem andern Gewande.» Bowring hatte schon 1821 eine russische Anthologie herausgegeben, weswegen denn Goethe jetzt die Gelegenheit wahrnahm, allen denen, welche ihre Blicke ostwärts wenden, und den Eigentümlichkeiten der slavischen Dichtkunst ihre Aufmerksamkeit schenken, diese beiden Sammlungen angelegentlich zu empfehlen. Im gleichen Jahre zeigte Goethe die Nachbildungen der serbischen Lieder an, die in Frankreich unter dem Titel «La Guzla, poésies illyriques» 1827 erschienen waren, sich als echte, alte Lieder ausgaben, aber von Mérimée gedichtet waren. «Es ist noch nicht lange her», schreibt Goethe, «daß die Franzosen mit Lebhaftigkeit und Neigung die Dichtarten der Ausländer ergriffen und ihnen gewisse Rechte innerhalb des ästhetischen Kreises zugestanden haben. Es ist gleichfalls erst kurze Zeit, daß sie sich in ihren Produktionen auch ausländischer Formen zu bedienen geneigt werden. Aber das Allerneueste und Wundersamste mochte denn doch sein, daß sie sogar unter der Maske fremder Nationen auftreten.» (Von der tschechischen Übersetzung der serbischen Lieder durch Hanka 1817 hat Goethe wohl nichts gehört.) So war der Samen, den der junge Goethe einst mit seiner Übersetzung des Klaggesangs gelegt hatte, in reicher Fülle aufgegangen. Diese «merkwürdigen, für uns nach und nach grünenden, blühenden, fruchtenden Produktionen unsrer südöstlichen Nachbarn» waren zum deutschen und dann zum europäischen Eigentum geworden. «Der Damm, der uns von der serbischen Literatur

trennte, ist durchbrochen, sie strömt mit vollen Fluten bei uns ein. » Die serbische Poesie, so konnte Goethe in seinem Aufsatz « Nationale Dichtkunst » schreiben, ist in den Literaturen des Westens dergestalt ausgebreitet, daß sie weiter keiner Empfehlung mehr bedarf.

Hand in Hand mit der fordernden Wirksamkeit für die serbische Volkspoesie ging Goethes Beschäftigung mit anderen, wenn nicht slavischen, so doch östlichen Nationalhedern, besonders mit den neugriechischen, die ihr benachbart und nahverwandt waren und wohl nach Goethes Urteil an poetischem Wert weit hinter jener zurückstehen, aber doch auch seine Überzeugung von der Existenz einer Weltpoesie bedeutend gefestigt haben. Ging ihm doch sofort, wie man einem Gespräch mit den Mythologen Creuzer und Daub entnehmen kann, auf, daß ihr Geist der nordische und schottische verbunden mit dem südlichen und altmythologischen sei. Er lernte sie zuerst 1815 durch die Sammlung neugriechischer Lieder in Original und Übersetzung von Natzmer und Haxthausen, und zwar bereits im Manuskript kennen. Auch wurden sie ihm im gleichen Jahr von Haxthausen zum Teil in Wiesbaden vorgelesen, worauf Goethe ihn zur Herausgabe sehr ermunterte und teilzunehmen versprach. Der Freiheitskampf Griechenlands gegen das Joch der Turken, für den sich ganz Europa begeisterte, erhöhte natürlich noch das Interesse an der neugriechischen Poesie. Der entscheidende Anstoß zu eigener Übersetzung aber ging von Frankreich aus. Buchon schickte ihm nämlich 1822, « als Haupt der neuen poetischen Schule und als neben Thomas Moore allein in Europa berufen, die neugriechischen Gedichte zu übersetzen », die merkwürdigsten dieser Lieder, die er durch einen Griechen französisch habe übertragen lassen, und Goethe übersetzte nun wirklich sechs von ihnen und veröffentlichte sie in « Kunst und Altertum » (1823): « Neugriechisch-epirotische Heldenlieder », dazu aus anderer Quelle ein siebentes: « Charon », das ihm dichterisch am höchsten von allen neugriechischen Liedern zu stehen schien, und das er auch den bildenden Künstlern zur Darstellung empfahl. (Es folgten noch « Neugriechische Liebe-Skolien. ») Die Franzosen waren wohl den Deutschen die « schon seit Jahren daran herumtasten », damit zuvorgekommen, daß 1824 Fauriels « Chants populaires de la Grèce moderne » erschienen, eine kommentierende Sammlung der Originale mit französischen Übersetzungen. Aber Goethe, der sich gewiß der Aufklärung über diese Gegenstände, die er durch Fauriel empfang, erfreute, durfte doch erklären, daß der Gewinn sonst nicht groß sei, denn die schönsten,

bedeutendsten Gedichte fanden sich schon unter denen, die er übersetzte.<sup>42</sup> Im Jahre 1828 hatte Goethe mehrfach Gelegenheit, sich mit der neugriechischen Literatur zu beschäftigen und sich öffentlich über sie zu äußern. Er besprach die Vorlesungen des Rizo Néroulos in Genf: «Cours de Littérature grèque moderne» (1827), die von Christian Muller übersetzt wurden, die 1825 erschienene «Leukothea» von Iken, eine Sammlung von Briefen eines geborenen Griechen über Staatswesen, Literatur und Dichtkunst des neueren Griechenlands, ferner die «Eunomia», Darstellungen und Fragmente neugriechischer Poesie und Prosa, in Originalen und Übersetzungen, aus englischen und französischen Werken und aus dem Munde geborener Griechen entlehnt (1827), und endlich die «Neugriechischen Volkslieder», im Original und mit deutscher Übersetzung von K. Th. Kind, die den dritten Band der «Eunomia» bildeten (1827), «ein sehr willkommenes brauchbares Buchlein, wodurch wir abermals einen Vorschnitt in den Kenntnissen der Verdienste neugriechischer Nationalpoesie tun.» «Die ostlichen Nationalgedichte», so steht in den Paraphrasen zu dieser Kritik, «von Süden bis Norden sich erstreckend, haben alle den Charakter entschieden einzelner, beschränkter Zustände; sie sind daher wie spezifizierte Edelsteine anzusehen, jedes von anderer Gestalt, Härte, Farbe.»

So hat Goethe, der früher so viel für die Wiedergeburt des griechischen Altertums getan hatte, in seinen späten Jahren auch zur Renaissance des modernen Griechenland geholfen und seiner Poesie, die so anders war als die antike, eine weltliterarische, volkerverbindende Sendung gegeben, während er die Antike zum gemeinsamen Fundament der europäischen Kultur überhaupt zu machen trachtete.

Zu den serbischen und neugriechischen Volksliedern traten die böhmischen. Seit seinen Badereisen nach Böhmen war Goethes Interesse für dieses Land lebhaft erwacht. Er bemerkte mit Freude, welche wissenschaftliche und ästhetische Bildung sich dort zu verbreiten begann, und welche tätige Teilnahme an der nationalen Vergangenheit sich regte, wie ja überall in Europa. Entscheidend war besonders für Goethe die Veröffentlichung der «Königinhofer Handschrift» durch Hanka 1818, die bald auch in deutscher Übersetzung von Swoboda erschien. Daß es sich bei diesen sogenannten «altböhmischen» Gedichten um eine Fälschung handelte, merkte auch Goethe damals nicht. Auch er hielt sie für ganz unschatzbare Reste der ältesten Zeit und stellte selbst ein Lied daraus «mit poetisch kritischer Kühnheit durch

Umsetzung verstellter Strophen » wieder her. « Das Straußchen. Altbohmisch », das in « Kunst und Altertum » 1823 erschien. Aber in der Monatsschrift, welche die « Gesellschaft des vaterlandischen Museums in Bohmen » seit 1827 in deutscher und tschechischer Sprache herausgab, die auch den Austausch und die Wechselwirkung zwischen der deutschen und böhmischen Poesie durch gegenseitige Übersetzungen vermitteln wollte, und die von Goethe als ein Tor angesehen wurde, « wodurch sie zu uns heraus und wir zu ihnen hinein gelangen », konnte er viel echte Lieder der slavischen, böhmischen, mährischen, slowakischen Volkspoesie finden, und nun machte er auch das deutsche Publikum auf die « böhmische Poesie » und « altböhmische Gedichte » aufmerksam, wie sie in der Königinhofer Handschrift und jener Monatsschrift zu finden seien, und ersuchte anderseits die Gesellschaft dringend, die Mitteilung alter und neuer Gedichte Böhmens fortzusetzen, weil dies das sicherste Mittel sein würde, sich mit dem größeren, deutschen Publikum zu verbinden. Auch die modernen Erneuerungen altböhmischer Dichtung von Karl Egon Ebert, sowie die Sonette des bedeutenden slowakischen Dichters Kollár, der ihn auch 1817 in Weimar besuchte, und den er zur Sammlung und Übersetzung slowakischer Volkslieder aufforderte, da er viel von ihrem Reichtum und ihrer Schönheit gehört habe, fanden Goethes fordernde Beurteilung. Er ermunterte auch Gerhard, den Übersetzer serbischer Gedichte, den slavischen Sprachen überhaupt seine Tätigkeit zu schenken und böhmische Gedichte zu übersetzen. (Die große Abhandlung « Monatsschrift der Gesellschaft des vaterlandischen Museums in Bohmen », die in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik 1830 erschien, stammt nicht von Goethe selbst, sondern wurde nach seinen Stichworten von Varnhagen ergänzt und ausgeführt.)

Goethe selbst empfing umgekehrt zum Dank für seine höchst anregende und fordernde Tätigkeit manche Huldigung aus Böhmen. Er wurde sofort zum Ehrenmitglied jener Gesellschaft ernannt. In ihrer Monatsschrift steht ein Gedicht « Goethes Genesung » (1823) von Ludwig Zeittles. In den Jahrbüchern des böhmischen Museums, die seit 1830 an Stelle der Monatsschrift traten, wurde von « Goethes Stimme über die böhmische Literatur » mit Stolz und Dankbarkeit berichtet. In dem jungen Joseph Stanislaus Zauper aber, der dann zum bedeutendsten Pädagogen Böhmens sich entwickelte, fand Goethe einen Junger und Verkünder, der ihn selbst verjüngte, und wenn er von Bohmen her Kenntnisse von Volksdichtung empfing, so hat er umgekehrt in

diesem jungen Freund den Sinn für das griechisch-antike Ideal geweckt. 1822 erhielt Goethe die böhmische Übersetzung seiner Iphigenie von Macháček zugeschickt.

Auch die litauischen Volkslieder wirkten dazu mit, um Goethes Idee der Weltpoesie auszugestalten und in weltliterarischem Geist für sie zu wirken. Er hatte schon in seinem kleinen Drama «Die Fischerin», 1782, einige von Herders Übersetzungen lettischer Volkslieder aufgenommen und sich allmählich eine starke Sammlung solcher wohlverdeutschter Gedichte angelegt, die er, wie so manches sonst, in Hoffnung dessen, was gegenwärtig geschah, im Stillen ruhen ließ. 1825 aber erhielt er die von Rhesa herausgegebene Sammlung «Dainos», litauische Volkslieder, wodurch abermals einer seiner Wünsche erfüllt wurde, und zeigte sie in «Kunst und Altertum» 1828 an. Ein längerer Entwurf zu dieser Ankündigung enthält wiederum eine allgemeine Betrachtung über Weltpoesie: «Es kommt mir, bei stiller Betrachtung, sehr oft wundersam vor, daß man die Volkslieder so sehr anstaunt und sie so hoch erhebt. Es gibt nur eine Poesie, die echte, wahre; alles andere ist nur Annäherung und Schein. Das poetische Talent ist dem Bauer so gut gegeben als dem Ritter, es kommt nur darauf an, ob jeder seinen Zustand ergreift und ihn nach Würden behandelt, und da haben die einfachsten Verhältnisse die größten Vorteile, daher denn auch die höhern, gebildeten Stände meistens wieder, insofern sie sich zur Dichtung wenden, die Natur in ihrer Einfachheit aufsuchen. Gibt man doch zu, daß ein König das hohe Lied gedichtet hat.»

Das ist also die Weltpoesie des östlichen Europa, wozu auch noch die Goethesche Übersetzung eines finnischen Liedes kommt. Norden und Süden treten dagegen weit hinter dem Osten zurück. 1811 erhielt Goethe die Übersetzung der danischen Heldenlieder von Wilhelm Grimm zugeschickt und konnte in seinem Dankbrief erklären, er schätze seit langer Zeit dergleichen Überreste der nordischen Poesie sehr hoch und habe sich an manchem einzelnen Stück derselben schon früher ergötzt. Jetzt aber seien sie zu einem ganzen Körper gebildet, und solche Dinge täten viel bessere Wirkung, wenn man sie beisammen findet. Denn eins stimme uns zu dem Anteil, den wir an dem andern zu nehmen haben, und diese fernen Stimmen würden uns vernehmlicher, wenn sie in Masse klingen. Sehr angenehm sei es auch zu sehen, wie gewisse Gegenstände sich bei mehreren Völkern eine Neigung erworben und von einem jeden nach seiner Art roher oder ausgebildeter behandelt werden.<sup>48</sup>

1821 war Goethe eine spanische Blumenlese höchst erfreulich, er eignete sich daraus zu, was er vermochte, obgleich seine geringe Sprachkenntnis ihn dabei manche Hinderung erfahren ließ. Dieser «spanische Lustgarten» («*Floresta de Rimas antiguas Castellanas* ordenada per Don Juan Nicolas Pohl de Faber», Hamburg 1821) regte ihn auf, dieser herrlichen Sprache und Literatur wieder einige Stunden zu widmen. Die spanischen Romanzen, übersetzt von Beauregard Pandin, veranlaßten 1822 allgemeine Betrachtungen über Weltpoesie (ohne daß dies Wort hier schon erscheint) und den Unterschied von Volksliedern und Liedern des Volkes, das heißt Volksliedern, welche aus einer wo nicht rohen, doch ungebildeten Masse hervortreten — denn da das poetische Talent durch die ganze menschliche Natur durchgeht, so kann es sich überall manifestieren und also auch auf der untersten Stufe der Bildung — und Liedern des Volkes, die ein jedes Volk, es sei dieses oder jenes, eigentümlich bezeichnen und wo nicht den ganzen Charakter, doch gewisse Haupt- und Grundzüge desselben glücklich darstellen. Die Lieder Spaniens drücken die Eigentümlichkeit einer Nation aus, welche die Idee unmittelbar im allgemeinen und gemeinsten Leben zu verkörpern geneigt ist. Die Idee aber, wie sie unmittelbar in die Erscheinung, ins Leben, in die Wirklichkeit tritt, erscheint phantastisch und lächerlich. Daher die humoristischen Balladen der Spanier eines Geistes mit dem «Don Quichote» sind. Auf den italienischen Volksgesang hatte Goethe selbst in seiner «Italienschen Reise» aufmerksam gemacht. (Die Besprechung der «*Egeria*», einer Sammlung italienischer Volkslieder von W. Müller und O. L. B. Wolff in «*Kunst und Altertum*» 1828 stammt nicht von Goethe selbst.)

So hatte sich die Weltpoesie in allen Himmelsrichtungen vor Goethe aufgetan. Als ihm der Philhellenist Iken 1826 eine handschriftliche Ankündigung und Proben einer mit Kosegarten gemeinsam geplanten Sammlung «*Asprospitia*» übersandte, da konnte Goethe sie in seinem Dankbrief bereits der großen Harmonie der «dichterischen Anklänge aus allen Zeiten» zuordnen, besonders aber aus dem Osten, wie sie in serbischen, neugriechischen, litauischen und böhmischen Volksliedern tonten. Aber auch das Wenige, was Iken ihm sandte, «wo das Romanische den Osten und Westen verbindet», schien ihm bemerkenswert, denn «jede Zugabe zu diesem großen und allgemeinen poetischen Feste bleibt nur wünschenswert. Es wird sich zeigen, daß Poesie der ganzen Menschheit angehört, daß es überall und in einem

jeden sich regt, nur an einem und dem andern Orte, oder in einer und der andern besondern Zeit, so dann aber, wie alle spezifische Naturgaben, in gewissen Individuen besonders hervortut. Wie diese Ansicht von dem Publikum geteilt werde, scheint mir auch nicht ganz ungünstig, indem doch von allen Seiten das Einfach-Wahre geschätzt wird, ja dieser Sinn sogar bei unsern Nachbarn, den Franzosen, Platz greift und sich sehr frohlich entschieden hervortut. »<sup>44</sup>

Überblickt man die gesamten Bemühungen Goethes um die Weltpoesie, so wird als ihr wesentlichster Zug hervortreten, daß sie sich durch ihren doch immer weltbürgerlichen, die Menschheit im Auge behaltenden und auf Vermittlung bedachten Geist von der Romantik abheben, die mit ihrer Wiedergeburt nationaler Volksdichtung die Völker doch eher trennte als vereinigte. Goethe dagegen wollte sie zum allgemeinemenschlichen Band der Nationen machen.

Gegen Ende seines Lebens nahm dann freilich die Liebe zu solcher Volkspoesie bedeutend ab. « Es ist », so sagte er 1828 zu Eckermann, « in der altdeutschen düstern Zeit ebensowenig für uns zu holen, als wir aus den serbischen Liedern und ähnlichen barbarischen Volkspoesien gewonnen haben. Man liest es und interessiert sich wohl eine Zeitlang dafür, aber bloß um es abzutun und sodann hinter sich liegen zu lassen. Der Mensch wird überhaupt genug durch seine Leidenschaften und Schicksale verdüstert, als daß er nötig hatte, dieses noch durch die Dunkelheiten einer barbarischen Vorzeit zu tun. Er bedarf der Klarheit und der Aufheiterung, und es tut ihm not, daß er sich zu solchen Kunst- und Literatur-Epochen wende, in denen vorzügliche Menschen zu vollendeter Bildung gelangten, so daß es ihnen selber wohl war, und sie die Seligkeit ihrer Kultur wieder auf andere auszugießen imstande sind. » Er nannte es 1830 dem Kanzler von Müller gegenüber wohl eine schöne Zeit, als die Übersetzung der serbischen Gedichte zuerst hervortrat und wir so frisch und lebendig in jene eigentümlichen Zustände hinein versetzt wurden. Aber er fügte hinzu: « Jetzt liegt mir das ferne, ich mag nichts mehr davon wissen. » Seine weltliterarischen Bemühungen galten in seinen letzten Jahren denn auch wirklich nicht mehr der Weltpoesie im Sinne von Volksdichtung, sondern der hoch gebildeten Literatur und den großen Persönlichkeiten. Seine zivilisatorische Sendung inmitten eines Europa, das der Romantik verfallen war, notigte ihn von innen her dazu. Auch war er immer skeptischer gegen den musischen Geist seines Volkes geworden. Wenn er ihn, wie ein Eckermannsches Gespräch 1827 es zeigt, mit dem der

alten Griechen, aber auch der modernen Engländer, Franzosen und Italiener verglich, so mußte er erkennen, um wie viel leichter sich doch bei ihnen ein Talent entwickeln konnte, weil sie aus einer hohen und durchgebildeten Volkskultur erwachsen. Die alten Lieder lebten im Munde des Volkes, sie wurden ihnen sozusagen bei der Wiege gesungen, so daß sie darin eine lebendige Basis hatten, worauf sie weiterschreiten konnten. Andererseits fanden ihre eigenen Lieder in ihrem Volke sogleich empfangliche Ohren und klangen ihnen im Felde, von Schnittern und Binderinnen und in der Schenke von heiteren Gesellen entgegen. Was aber klingt einem deutschen Dichter aus seinem Volk entgegen? Was lebt in ihm von seinen eigenen Liedern? Im eigentlichen Volk bleibt alles still. Mit welchen Empfindungen mußte Goethe der Zeit gedenken, wo italienische Fischer ihm Stellen des Tasso sangen. « Wir Deutschen sind von gestern. Wir haben zwar seit einem Jahrhundert ganz tüchtig kultiviert; allein es können noch ein paar Jahrhunderte hingehen, ehe bei unseren Landsleuten so viel Geist und höhere Kultur eindringe und allgemein werde, daß sie gleich den Griechen der Schönheit huldigen, daß sie sich für ein hubsches Lied begeistern, und daß man von ihnen wird sagen können, es sei lange her, daß sie Barbaren gewesen. » Die schmerzliche Erfahrung, die aus solchen Worten spricht, und die er selbst am eigenen Leibe, mit seiner eigenen Dichtung gemacht hatte, sagte ihm zuletzt, daß dieser Zustand nicht durch die primitive Volkspoesie, sondern durch eine Literatur von höchster Kultur und Bildung gehoben werden könne.



## *Ausblick*

Man kann sich vielleicht einen Begriff von dem Umfang der Goetheschen Weltliteratur-Interessen in seinen letzten Jahren machen, wenn man in einem Brief, anschließend an den Bericht von dem Besuch unzähliger Engländer und Engländerinnen in Weimar, die bei seiner Schwiegertochter, Ottilie von Pogwisch, gute Aufnahme fanden und auch von ihm gesehen und gesprochen wurden, so daß ihm gerade damals (1827) die Darstellung einer Reise nach England von Dupin sehr gelegen kam, noch folgende Bemerkungen lesen kann: «The prairies von Cooper führten uns ins westliche Amerika. Die französischen Werke ‚Les jours des barricades‘ und ‚Les états de Blois‘ (von Vitet) erinnerten an die verworrensten Zeiten. Ich aber ward durch eine Sammlung schottischer Romanzen aufgeregt, einige zu übersetzen. So darf ich denn auch die schwedische Geschichte zu erwähnen nicht vergessen, welche ein Hauptmann von Ekendahl, jetzt bei uns gegenwärtig, höchst lobenswert geschrieben hat.»<sup>45</sup>

Daß die Weltliteratur in Weimar seltsame Auswirkungen hatte, darf nicht irre machen an ihr. Die Weltliteraturidee Goethes, seine Tätigkeit in ihrem Interesse, der Besuch so vieler Gäste aus fremden Ländern (besonders aus England, Schottland und Irland): das alles führte zu einer höchst merkwürdigen, von Ottilie angeregten, als Manuskript gedruckten Wochenschrift, die den — nicht unangebrachten — Titel «Chaos» führt. Zuerst beteiligten sich nur Mitglieder der Weimarischen Gesellschaft; aber, wie sich Karl von Holtei in seinen Erinnerungen ausdrückt, bald öffneten sich ihre Spalten allen Zungen aller Nationen, obgleich die englische vorherrschend blieb, so daß der romantische Übersetzer Gries folgende Verse aus Jena für das «Chaos» schickte, in dem sie auch erschienen:

Britisch, Gallisch und Italisch,  
Daran scheint es nicht zu fehlen.  
Wüßt' ich etwas Kamtschadalisch,  
Möcht' ich wirksam mich empfehlen.

Ach, ich freute mich zu Tode,  
Konnt' ich Türkisch radebrechen !  
Aber Deutsch ist aus der Mode,  
Und ich weiß nur Deutsch zu sprechen.

\*

Geduld, verlaß Dich auf mein Wort,  
Gar Vieles ändert sich auf Erden;  
Und geht's nur so ein Weilchen fort,  
Wird bald das Deutsche hier am Ort  
Als fremde Sprache Mode werden.

\*

Manches laßt die Zeit uns seh'n,  
Was uns einst gedeeht als Fabel.  
Sonst hieß Weimar Deutsch-Athen,  
Jetzo ist's das Deutsche Babel

Im «Chaos» gab es deutsche, französische, englische, italienische, spanische, griechische Beiträge, und so ging es wirklich etwas chaotisch in Weimar zu. Aber in Goethes Geist ordneten sich die Literaturen und Kulturen der Welt zum Kosmos, und seine Ausstrahlungen in die Welt waren wie die Farben eines Lichtes, das sich in den romantischen Bewegungen der verschiedenen Literaturen brach.

Dazwischen aber machten sich schon zu seinen Lebzeiten auch Zeichen bemerkbar, die auf eine Wandlung des Goethebildes weisen, besonders bei Carlyle und in Rußland. Denn wenn Goethe sonst mit seinem Gotz und Werther und dem ersten Teil des Faust den europäischen Literaturen eine romantische Richtung wies, so war es hier nicht mehr der junge, sondern der damals gegenwartige, der alte Goethe, der für junge Autoren Bildner und Führer wurde.

Das ist es nun, was überhaupt die Wandlung des Goethebildes und der Goetheschen Wirkung in der Welt nach seinem Tod charakterisiert: nicht mehr der junge Goethe bereitete den europäischen Literaturen, indem er den Klassizismus stürzen half, eine romantische Wiedergeburt, sondern nun hatte sich eine Zeit mit ihm auseinanderzusetzen, welche die Romantik gerade überwinden wollte. Die zeitliche Nahe des Ausbruchs der Revolution: 1830, und des Goetheschen Todesjahres: 1832 ist von tiefer und wesentlicher Bedeutung. Goethe wurde von dieser Revolution nicht berührt; jener naturwissenschaftliche Streit zwischen Cuvier und Saint-Hilaire, der zu gleicher Zeit

in der Pariser Akademie ausbrach, war ihm viel wichtiger, und das ist wie ein Symbol dafür, daß die «Kunstperiode» (ein von Heine geprägtes Wort) mit Goethes Ende eben auch zu Ende ging und die moderne Zeit, die moderne Literatur begann, die keineswegs nur durch ihren Realismus, sondern auch durch ihren aktivistischen, tathaften, sozialpolitischen und revolutionären Geist gekennzeichnet ist. Es ist die Literatur des «Jungen Europa», und schon die französische Romantik (Victor Hugo, George Sand), die englische (Byron, Shelley) und auch die italienische (Manzoni) gehört dazu, so daß man diese fortschrittliche Bewegungs- und Emanzipationsliteratur kaum noch im deutschen Sinn als Romantik bezeichnen kann. So hat sich denn auch in dieser neuen Zeit das Goethebild gewandelt. Man dachte kaum noch daran, daß er selbst mit seinem Werther und Faust und Prometheus revolutionierend in die europäische Geschichte eingegriffen hatte. Man sah auch nicht, daß er mit seinen Wanderjahren und dem zweiten Teil des Faust so «modern» war wie nur irgendeiner, daß er den Bogen wie über die Völker so auch über die Zeiten schlug.

Jedenfalls war Goethe nach seinem Tod nicht mehr das geistige Band Europas, indem sich eine Trennung der europäischen Geister in ihrer Stellung zu ihm vollzog. Denn jetzt entstand eine Bewegung, die sich der Politisierung der Literatur, ihrer Unterwerfung unter außerkünstlerische Zwecke entgegenwarf, die Kunst zur Herrscherin über das Leben, zu einer Göttin erheben wollte, in deren Heiligtum der Dichter Priester sei. Das ist die Bewegung, der Gautier den Namen «l'art pour l'art» gegeben hat, und die eine europäische Bewegung wurde. Sie berief sich auf Goethe, natürlich nicht auf den Gotz, den Werther, den ersten Teil des Faust, aber auf den zweiten Teil und besonders auf die Helenatragödie, auf den alten Goethe also, auf den «Olympier». Die andere Bewegung dagegen, welche die Literatur in den Dienst des politischen und sozialen Fortschritts stellen wollte, emporsteigte gerade gegen das Goethesche Olympiertum. Das gleiche Phänomen wurde mit verschiedenen Augen gesehen und mit verschiedenem Maß gemessen.

Was ist nun dieses Olympiertum, um das der Kampf sich drehte? Von dem Goethebild des jungen Deutschland, wie es sich durch Börne und Heine besonders herausgestaltete, sei hier abgesehen, wenn es auch vielleicht nicht ohne Einfluß auf die fremden Literaturen geblieben ist. Einer der ersten, der in der französischen Literatur Goethe als Olympier sah und kritisierte, war Sainte-Beuve, und nach ihm soll hier

dies Bild gezeichnet werden. Es wurde in einer Abhandlung Sainte-Beuves über Goethe und Bettina aufgestellt, wobei man daran denkt, daß auch Borne sein beruchtingtes Goethebild in einer Betrachtung des Briefwechsels zwischen Goethe und Bettina kundtat. Nicht etwa, daß es diesem großen Kenner und Beurteiler der Dichtkunst an Verehrung für Goethe gefehlt hatte. Er sah, wie man seiner Besprechung des Buchs der Frau von Stael «*De l'Allemagne*» entnehmen kann, das goldne Zeitalter des deutschen Genius mit Goethe entstehen und mit seinem Tode auch die Entartung, den Verfall der deutschen Dichtung eintreten. Er gab diesem Zeitalter den Namen: *le siècle de Goethe*. Aber wie sah er den alten Goethe? als den Olympier, der auf kaltem Gipfel hoch über dem Leben und den Menschen mit ihren Freuden und Leiden thronend, ihre Anbetung und ihre Opfer empfang, selbst aber ohne Liebe und ohne Haß, teilnahmslos, leidenschaftslos, mit volliger Objektivität alles verstehend, alles schauend, es in der Wissenschaft ordnete und in der Kunst gestaltete, dem alles gleichermaßen, ohne Unterschied, und ohne daß er sich entschied, zum Stoff seiner Kunst diene, dem Kunst und Wissenschaft zum Sinn des Lebens wurde, der, nach Schönheit verlangend, den Blick von Haßlichkeit, Armut, Elend, den Nachtseiten des Lebens abwendete, wenn es ihm nicht zu künstlerischen Kontrastwirkungen dienen konnte, der Harmonien tonte und allen Dissonanzen sein Ohr verschloß, für den es außerhalb seiner selbst im Grunde nichts gab, der nur sich selbst, sein eigenes Ich vergottete und dem Drama der geschaffenen Welt zuschaute, um sie noch einmal als Künstler zu erschaffen.

Daß Goethe in Wirklichkeit niemals so war, bedarf kaum der Erwähnung und nicht nur darum, weil er als Dichter des Werther und des Faust die Welt nicht nur erschaute und gestaltete, sondern revolutionierte oder doch zum mindesten verwandelte. Der alte Goethe hat wohl persönlich solchen olympischen Eindruck gemacht. Aber man muß eben hinter diese Gottermaske blicken, und man wird — neben manchen sehr unolympischen Zügen — auch dies erkennen, daß er Kunst und Wissenschaft gewiß zu Herrschern des Lebens erhob, jedoch für den Dienst am Leben bestimmte, indem sie ihm eine höhere, humanere Form verleihen sollten. Sainte-Beuve aber erklärte, daß dieser Olympier nicht vom Homerischen Olymp herstamme, weil die Homerischen Götter vom Olymp herniedersteigen, sich in die Schlacht um Ilion mischen, sich entscheiden und ihren Lieblingen helfen.

Was nun besonders merkwürdig erscheint, ist dies, daß Sainte-Beuve das Goethesche Olympiertum als den spezifisch deutschen Dichtertyp auffaßt, dem er den Repräsentanten französischer Geistigkeit, Voltaire, gegenüberstellt, der diese olympische Haltung nicht kennt, sondern als Kämpfer mit dem Wort im Dienst der Aufklärung, des Fortschritts, der Humanität steht. Deutsch: das heißt für einen französischen Schriftsteller jener Zeit romantisch, und das ist eben die Merkwürdigkeit, daß Goethes Olympiertum als die äußerste Konsequenz, der letzte Gipfel der Romantik angesehen wurde und auf diese Weise zwischen jenem Goethe, der zu seinen Lebzeiten als Romantiker betrachtet wurde und als solcher auch ein Erwecker der europäischen Romantik war, und diesem griechisch geschauten Goethe nicht ein Unterschied der Art, sondern nur des Grades bestand, so daß im Grunde das Bild des deutschen Geistes eben doch sich selber gleich, nämlich romantisch blieb. Als Romantik galt dies Olympiertum, weil es ein Leben im Traum, in der Unwirklichkeit der Kunst war, weil es den Dichter und die Dichtung vom Leben der Gemeinschaft abloste und in Einsamkeit entrückte, weil es der Gipfel des Individualismus, der Isolierung des nur noch an sich selbst denkenden Ich war, und weil es so der Kunst ihre soziale Funktion für das lebendige Leben raubte. Dieser Vorwurf gegen die deutsche Dichtung wurde in der französischen Literatur, und nicht nur in ihr, immer wieder aufgegriffen, mit besonderer Heftigkeit, als nach dem Kriege 1870/71 Barbey d'Aurevilly Goethe beschuldigte, für die impassibilité der Parnassiens — die also nur vom Olymp nach dem Parnas übergesiedelt waren — das Vorbild gewesen zu sein. Er nannte sie geradezu « Goethisten ». Noch einmal wurde dieser Vorwurf — denn es sollte ein solcher sein — in dem interessanten Buch « La Crise de notre Littérature » von Louis Reynaud erhoben, der die Schuld an der Krise dem deutschen Olympiertum zuschreiben wollte, der Kunst für die Kunst, dem Ästhetizismus, der besonders mit dem zweiten Teil des Faust von Deutschland her nach Frankreich drang. Welch seltsame Wandlung! Wenn bisher die Eigentümlichkeit der deutschen Dichtung in ihrer Form- und Gestaltlosigkeit gesehen worden war und wieder gesehen werden wird, so soll nun der Kult der reinen Form von der deutschen Literatur gekommen sein. Aber zweifellos liegt dieser Idee eine gewisse Wahrheit zugrunde, und man sollte wirklich einmal dem näher nachgehen, ob nicht im deutschen Idealismus, in der Kantischen und von der Klassik aufgenommenen Idee der Zwecklosigkeit der Kunst, der

Interesselosigkeit der Schönheit, des ästhetischen Spiels bei Schiller die Quellen der Parnassischen, von Théophile Gautier auf «l'art pour l'art» getauften Dichtung und Ästhetik zu finden sind. Das war jedenfalls die Anklage, daß auf diese Weise die Kunst ihrer Sendung für die menschliche Gesellschaft beraubt, vom Leben abgetrennt und in die Wolken entrückt wurde, während noch Lamartine in seiner Schrift «De la prétendue décadence de la Littérature en Europe» Goethe mit seiner unerschöpflichen Fruchtbarkeit diesem behaupteten Verfall als gewichtigsten Zeugen entgegenhielt. Man dürfe von Verfall nicht sprechen, wo ein Dichter, den Gottern des Olympos gleichend, dem schwachenden Alter nicht unterworfen war, der so vergottlicht wurde, daß man sein Grab eher unter den Sternen als in Weimar suche. Es ist sicherlich übertrieben, die Parnassischen Dichter, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, ihren geistigen Vater Théophile Gautier und auch Flaubert als Goethisten zu bezeichnen; aber Wege laufen in der Tat vom Olympus zum Parnas, von Goethe zu diesen Dichtern, welche die subjektive Romantik überwinden wollten und mit ihren objektiven, völlig von sich selber abgelosten Kunstgebilden eine neue Klassik schufen. Gautier nahm sich den «Olympien de Weimar», «le poète marmoréen», «le grand plastique» zu seinem Vorbild. Der alte Gautier wünschte seinem Land das Beispiel eines heiteren, fruchtbaren Dichteralters zu geben, das bereits das höhere Leben spiegelt und die Unsterblichkeit vorwegzunehmen scheint, wie Goethe es für Deutschland tat. Es gibt für diese Zeit kaum etwas, das charakteristischer wäre als dies, wie man den Geschmack für Goethes Altersdichtkunst fand, während doch bisher der junge Goethe für die Augen Europas in höherem Lichte stand (Barrès noch hat in seinem Grecobuch seiner Liebe für jene geheimnisvollen Werke der großen, Greis gewordenen Künstler wie den zweiten Teil des Faust Ausdruck gegeben). Gautier jedenfalls kann wirklich als ein Jünger des alten, über den Stürmen der Zeit thronenden Künstlers Goethe angesehen werden, und er hat ja an den Anfang seiner berühmtesten Gedichtsammlung «Emaux et Camées», die schon in ihrem Titel den Wettstreit der parnassischen Dichtung mit der bildenden Kunst andeutet, und die als französisches Gegenstück zu Goethes West-östlichem Divan gedacht war, mit dem sich Goethe den Stürmen Europas entzog, dieses Sonett gestellt:

Pendant les guerres de l'empire,  
 Goëthe, au bruit du canon brutal,  
 Fit le *Divan occidental*,  
 Fraîche oasis où l'art respire.

Pour Nisami quittant Shakspeare,  
 Il se parfuma de çantal,  
 Et sur un mètre oriental  
 Nota le chant qu'Hudhud soupire.

Comme Goëthe sur son divan  
 A Weimar s'isolant des choses  
 Et d'Hafis effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l'ouragan  
 Qui fouettait mes vitres fermées,  
 Moi, j'ai fait *Emaux et Camées*

Gautier war es auch, der mit Verwunderung bemerkte, wie der junge Leconte de Lisle bereits die Haltung des alten Goethe zeigte. Wenn nun aber der Parnas mit seinen griechisch-klassischen Formgebilden die Erinnerung an Goethe und besonders an die Helena heraufbeschwört (die auch zur Heldin eines Dramas von Leconte de Lisle geworden ist), so muß man sich doch sagen, daß Goethe damit auf die französische Dichtkunst nicht eigentlich eine wandelnde Wirkung übte, weil diese ihrer ganzen Tradition nach ja bereits auf antikem Fundament beruhte. Er hat ihr im Grunde nur die Besinnung auf diese Tradition erweckt. Seine eigentliche Bedeutung dagegen für den in den vierziger und fünfziger Jahren wieder erstehenden Klassizismus liegt vielmehr darin, daß er diesem apollinischen Tempel eine dunkle Krypta unterbaute und ihm damit eine neue Vertiefung gab. Wenn seine Helena die besondere Liebe der Parnassischen Dichter fand, so ist doch auch der faustische Geist, der sich mit dieser Helena vermählt, nicht ohne Spur in ihnen geblieben. Hat doch Sully Prudhomme ein lyrisch-dramatisches Gedicht «Le Bonheur» geschaffen, dessen Held Faustus ist, und neben den «Poèmes antiques» des Leconte de Lisle stehen ja doch seine «Poèmes barbares». Goethe scheint hier mit Schopenhauer, der jetzt in Frankreich bekannt wird, zusammenzugehen, und die Parnassische «impassibilité», die man vielleicht besser als mit Leidenschaftslosigkeit mit Leidenschaft, ja Willenslosigkeit übersetzen könnte, entsteht als ein Erlösungsweg aus tiefem Pessimismus heraus. Es gibt eben verschiedene Quellen

klassischer Kunst. Sie kann, wie die Italiens, aus der heiteren Natur des Sudens, seiner Landschaft, seinem klaren Licht und aus dem natürlichen Formgefühl kommen, wie es dem südlichen Menschen eigen ist. Sie kann, wie die deutsche Klassik, die Erfüllung einer ethischen Forderung faustischen Menschentums sein. Sie kann, wie der französische Klassizismus, aus dem Sinn für Ordnung, Symmetrie, Einheit, Klarheit und Regel entstehen. Schopenhauer aber wies noch einen andern Weg, indem er die Kunst als Erlösung von dem ewig ruhelosen, ewig gehetzten Lebenswillen, diesem Urgrund der Welt und dieser Quelle allen Leides verkündigte. Die Erlösung besteht nach ihm darin, daß die Kunst den Willen in reine, ruhende, interesselose, willenlose Anschauung verwandelt, indem sie die Dinge aus ihrer unendlichen Verkettung befreit, sie aus dem reißenden Lebensstrom heraushebt und in sich isoliert. Das Kunstwerk ist selig in sich selbst. Etwas davon, und etwas auch von jener indischen Heiligkeit, die Schopenhauer als letzte Erlösung noch über die Kunst hinaus gefeiert hat, ist in der Parnassischen «impassibilité» enthalten, aber auch Goethes Überwindung faustischen Geistes durch die Serenitas seines Alters und die schöne, plastische Gestaltung dunklen Geheimnisses, wie der zweite Teil des Faust sie zeigt. So erhält die Parnassische Dichtkunst Hintergründe und Untergründe, wie sie bisher in französischer Klassik nicht vorhanden waren. Die Parnassischen Dichter haben mit ihrem Blick in die tragische Tiefe des Griechentums, den Goethe durch den zweiten Teil des Faust ihnen geöffnet hat, Nietzsche geradezu vorweggenommen.

Heureux les morts ! L'écho lointain des chœurs sacrés  
Flottait à l'horizon de l'antique sagesse ;  
La suprême lueur des soleils de la Grèce  
Luttait avec la nuit sur des fronts inspirés.

So steht es in den «Poèmes antiques», in denen ja auch düstere Visionen aus Ossian und der Edda aufsteigen und nach Norden weisen, so wie es in den «Poèmes barbares» und in den «Poèmes antiques» indische Dichtungen gibt, die das Nirvana künden.

Auch Flaubert, der, obwohl kein Parnassien, doch dem Parnas mit seiner nach höchster Objektivität strebenden Kunst sehr nahe steht, und der von sich selber einmal sagte: «au fond je suis allemand», und er habe sich nur mit größter Mühe und Arbeit von seinen nordischen Nebeln und Wolken befreien können, hat Goethe so hoch verehrt und



ihn und seine Werke dermaßen häufig zitiert, daß man wohl Goethesche Wirkung auf ihn anzunehmen berechtigt ist. Aber hat er ihm den Nebel gebracht oder das Licht? Es wird wohl, wie bei den Parnassiens, beides gewesen sein. Auch Flaubert hat die Gefahren der Romantik, ihrer Illusionen, Traume und Sehnsüchte erlebt. Seine *Madame Bovary* geht an solcher Romantik, die sie ihrer engen, bürgerlichen Welt entreißt, zugrunde. Der Held seines Bildungsromans, der «*Education sentimentale*», ist anderseits ein hochstrebender, junger Mensch, der die Flugkraft seines Geistes verliert und in dem tragen Fluß des banalen, bürgerlichen Lebens versinkt. Es ist ganz offenbar, daß der Konflikt zwischen Traum und Wirklichkeit, dieses Motiv, das seit Goethes *Werther* ein Leitmotiv der europäischen Romantik wurde und das auch den Flaubertschen Werken zugrunde liegt, dem Dichter selber schwer zu schaffen machte. Das kann wohl die Erklärung für jenen merkwürdigen Ausspruch geben, daß er im Grunde seines Wesens deutsch sei. Es mögen die nebelhaften Traume und Sehnsüchte der deutschen Romantik gewesen sein, die ihn in diesen Konflikt gebracht haben. Aber Goethe, den er neben Shakespeare wegen seiner hohen, unromantischen Objektivität so bewunderte, wie es auch die Parnassiens taten, wies ihm den Weg aus diesem Konflikt heraus: den Weg der reinsten, unpersonlichsten, vom eigenen Ich völlig abgelosten Gestaltung in der Kunst. Nachdem er noch in seiner Jugend vom ersten Teile *Faust* ganz erschüttert worden war, trat schließlich doch an dessen Stelle der zweite Teil, und sein spätes Werk «*La tentation de St Antoine*», das er zu schreiben anfang, nachdem er kurz vorher den *Faust* wieder gelesen hatte, legt Zeugnis von der Wirkung des alten Goethe ab. Wie *Faust* so lebt *Antonius* im Anfang dieser Dichtung weltabgekehrt und einsam. Da tritt die Versuchung durch verführerische Visionen an ihn heran, in denen die geheimen Sehnsüchte seiner Seele sichtbar werden. Es sind nicht die christlichen, sondern andere Götterwelten, die vor ihm erstehen und ein schöneres Leben verheißen. Die griechischen Götter locken, und Satan führt ihm auf einem Fluge durch die Lüfte die Herrlichkeit der Welt vor Augen, so wie es Byrons *Kain* geschah. Der Unterschied vom *Faust* ist freilich groß: *Antonius* bleibt unverführt. Nur in Visionen steigen die Sehnsüchte seiner Seele ans Licht. Der Schluß ist wie der Anfang: *Antonius* bleibt heilig, und die Gnade Christi leuchtet ihm wie zuvor. Am Anfang wie am Ende steht das Gebet. *Faust* dagegen, seinem dunklen Drange folgend, lebt wirklich das verführerische Leben und

kommt erst suchend, irrend, schuldig werdend zur Erlösung. Antonius wird von seinen dunklen Wünschen befreit, indem sie ihm zu Bildern werden. Das ist die ästhetische Losung des Faustproblems. In dieser Gestalt hat offenbar Flaubert sich selbst gespiegelt. War er ein heiliger, weltabgekehrter Lebensüberwinder? In gewissem Sinne ja. Denn er war der Typ des Künstlers, der auf das Leben verzichtet, um es gestalten zu können, der seinen Lebensdrang in der Kunst befriedigt, in ihrer reinen Form ein höheres, schöneres, erleseneres Leben lebt, das er sich nicht, wie Goethe-Faust, in Wirklichkeit zu schaffen vermag. Welch Unterschied zwischen Goethe und Flaubert! Aber man konnte sich wohl vorstellen, daß Goethe ihm geholfen hat, den Weg aus romantischen Traumen und dem Konflikt von Traum und Wirklichkeit zu finden, indem er ihn zur strengen, objektiven, klassischen Form erzog, so daß er in der Kunst die Sphäre fand, in der er das ersehnte und ertraumte Leben, wenn auch der Wirklichkeit ent-sagend, leben konnte.

Blickt man im Europa jener Zeit umher, so taucht überall dieses Bild des Olympiers Goethe auf, und fällt das Licht jetzt weit mehr auf den zweiten als auf den ersten Teil des Faust.

Selbst im Norden, wo Goethe gerade seines Griechentums wegen einen schweren Stand hatte, zeigt es sich, daß ein Dichter, welcher der Welt-literatur angehört, der Marchendichter Andersen, von dem man es kaum erwarten wurde, in seinem Roman « Sein oder Nichtsein » (1857) ein ganzes und zwar zentrales Kapitel « Goethes Faust und Esther » genannt hat, und es handelt sich um den zweiten Teil, den das Mädchen dem geliebten Mann, nachdem ihr Gespräch über Unsterblichkeit ging, vorliest, sowie umgekehrt in der vorher erschienenen Novelle « Faust » von Turgenjew es der Mann ist, welcher der von ihm geliebten Frau den Faust vorliest. Bei Turgenjew aber bringt Faust, und zwar der erste Teil, etwas in der Frau ans Licht, was besser im Dunkel verborgen geblieben wäre, und beschwört damit die Katastrophe herauf. Bei Andersen konnte die Vorlesung schon darum nicht solch katastrophale Wirkung hervorrufen, weil es um den zweiten Teil ging. Für Andersen gehörte Goethe der antiken Schönheitswelt an, als eine Gestalt des Olymp, bestrahlt von der Sonne des Christentums. Als der Held des Romans, der wohl den ersten Teil des Faust verstanden hatte, den Zusammenhang des zweiten Teiles nicht zu begreifen vermag, entwickelt ihm Esther (mit einem für die damalige Zeit erstaunlichen Tiefblick) die unlosliche Ganzheit und organische Ein-

heit der Dichtung, in welcher jeder Teil seine notwendige Funktion besitzt, und so wird diese Stunde ihm ein bedeutendes Ereignis seiner Lebensgeschichte, das ihm Klarheit über sich selber bringt.

Als Andersen zum erstenmal nach Deutschland kam, war Goethe noch am Leben. Aber er hatte von dessen stolzer Haltung gehört. Auch war noch nichts von Andersen übersetzt, und er besaß keine Empfehlung an Goethe. Er wollte ihn erst besuchen, wenn sein Name in Deutschland bekannt sein wurde. Aber dies geschah erst nach Goethes Tod. Trotzdem hat Andersen noch Weimar besucht, von wo so viel Licht auf die Welt ausgestrahlt war und so viel Sonnenschein in sein Dichterleben strömte. So steht es im «*Marchen meines Lebens*». Es war also doch gelungen, dem Olympier Goethe den Eingang zum Norden, den Grundvig ihm als dem Feind des nordischen Geistes und Kierkegaard als dem Feind des Christentums verwehren wollte, zu verschaffen. Die Schönheit des zweiten Teiles Faust, für die ein Dichter sich so tief empfänglich zeigte, hat dies vollbracht.

In Rußland aber setzte schon früh der Widerstand gegen die «*l'art pour l'art*»-Bewegung und alles dichterische Olympiertum ein, und zwar bei den Slavophilen wie auch den Westlern, die sich sonst so heftig bekämpften. Natürlich geschah es auf beiden Seiten aus verschiedenen Gründen. Für einen zum Slavophilentum gewandelten Kritiker wie Kirejewskij bedeutete es den Verrat an der einzigen Wahrheit des Christentums, wenn der westeuropäische Geist in der Schönheit der Kunst, die doch nur ein Traum und eine Illusion ist, die höchste Wahrheit finden wollte. Auch wurde besonders das Ende des zweiten Teiles Faust auf dieser Seite verworfen, weil Sumpfetrocknen und Kanalebauen, also die rein zivilisatorische Tat, keine Lösung des europäischen Problems und kein Grund zur Erlösung der Seele sei.

Die Westler dagegen lehnten aus einem anderen Grunde die olympisch-parnassische Dichtkunst ab. Denn sie wollten die Literatur in den Dienst der europäischen Zivilisierung, der Aufklärung, der Humanität, der Gerechtigkeit, der Menschenwürde stellen. Das Leben soll nicht dazu dienen, die Formen der Kunst zu füllen, sondern die Kunst hat eine soziale Funktion im Leben der menschlichen Gesellschaft auszuüben. Goethe wurde auch von den Westlern als der olympische Künstler gesehen und blieb darum von dem Vorwurf des Ästhetizismus, der Abgelöstheit von der Gesellschaft, der Ichsucht nicht verschont. Da aber solch klassische Vollendung doch gerade

für den russischen Zivilisationsprozeß unendlich viel bedeuten konnte, so suchte man ihn diesem Prozeß einzugliedern und dafür fruchtbar zu machen. Belinskij, der größte und einflußreichste Kritiker der westlichen Partei, der sich entschieden gegen alle Kunst für die Kunst und jedes Artistentum wendete, weil es der modernen Zeit nicht angemessen sei und auch die größte Formkraft nur für kurze Zeit zu blenden vermöge, wenn sie sich auf den Vogelsang beschränkt und sich einbildet, daß die Erde ihrer nicht würdig sondern ihr Platz in den Wolken sei, daß die menschlichen Leiden und Hoffnungen ihre geheimnisvollen Hellschereien und poetischen Anschauungen nicht storen dürfen, hat doch in seiner Abhandlung « Über die Kritik » (1842) Goethe von solcher Verurteilung ausgenommen. Freilich, so heißt es hier, konnte Goethe wegen seiner allzu deutschen Natur und seiner resignierten Weltanschauung noch am ehesten dem Ideal eines Dichters entsprechen, welcher singt, wie der Vogel singt, für sich, ohne irgendwelche Aufmerksamkeit zu verlangen. Aber auch er konnte nicht umhin, dem Geist der Zeit seinen Tribut zu zollen: Sein Werther ist ja doch nichts anderes als ein Schrei der Epoche; sein Faust wirft alle ethischen Fragen auf, die je in der Brust eines modernen Menschen entstehen konnten. Sein Prometheus atmet den herrschenden Geist der Zeit, und viele seiner lyrischen Gedichte drücken philosophische Ideen aus.<sup>46</sup> Belinskij hat auch einmal Goethe gegen dessen deutschen Angreifer, Wolfgang Menzel, verteidigt, wie es zu Goethes Lebzeiten bereits einmal von französischer Seite geschehen war, was Goethe damals für ein Zeichen der sich bildenden Weltliteratur nahm.

Pissarew hat in seiner großen Schrift « Realisten » (1864) Goethe noch viel olympischer gesehen als Belinskij es tat und machte einen schärferen Unterschied zwischen ihm und Dichtern wie Béranger, Leopardi, Giusti und Shelley, die nicht nur Dichter, sondern auch liebende Menschen waren und mit ihrer Dichtung den Menschen helfen wollten. Goethe habe niemanden geliebt außer sich selbst und seine Kunst nie in den Dienst der menschlichen Gemeinschaft gestellt. Trotzdem könne er mit gutem Recht ein « nützlicher » Dichter genannt werden, denn er habe der menschlichen Gemeinschaft, der gegenüber er so gleichgültig war, doch viel Nutzen gebracht und werde es auch weiterhin tun. Die großen, schöpferischen Geister helfen selbst dort, wo sie irren. Goethe wird niemals der Lieblingsdichter der Massen werden und deshalb auch niemals auf ihr geistiges Leben wirken, weil nur der dies vermag, der die Massen liebt. Aber die Erzieher und Führer

der Massen brauchen oft selbst geistige Hilfe und Erneuerung. Denn diese Menschen sind wohl denkende und aufgeklärte Arbeiter, aber keineswegs Weltgenies. Sie sind wohl fähig, Goethe zu verstehen, aber sie hatten es nie vermocht, das hervorzubringen, was er kraft seines Genius hervorgebracht hat. Für sie sind seine Werke eine gewaltige, galvanische Batterie, die ihnen neue Kräfte zuführt. Sie lesen Goethe, und was sie von ihm empfangen, strömt weiter in jenes lebendige Meer, welches die Masse genannt wird, und in das schließlich alle unsere Gedanken und Bestrebungen münden. Der kühle Geheimrat und Patrizier von Goethe wirkt auf diese Weise mit Hilfe der Ideen und Empfindungen, die er mit seinen Werken im engen Kreise seiner ausgewählten und hochgebildeten Leser hervorgerufen hat, zum Nutzen seiner armen und einfachen Mitmenschen.<sup>47</sup>

Dieser geistvolle Versuch, Goethe bei aller Wahrung seiner aristokratischen Persönlichkeit und erlesenen Kunstlerschaft mit der modernen Massenbewegung zu versöhnen, ja in ihren Dienst zu stellen, scheint für die russische Mentalität höchst charakteristisch zu sein, während Turgenjew, der große Verehrer Goethes, sich mehr als ein westlicher Künstler erweist, dadurch nämlich, daß Goethe für ihn ein Erzieher zur klassisch-künstlerischen Form geworden ist. Er hat besonders in einer Abhandlung über die erste, vollständige Faustübersetzung Rußlands (von Wrongschenko) seine eigenen Gedanken über Goethe und den Faust niedergelegt (1845), aus denen hervorgeht, wie sehr hier Goethe als der Künstler gesehen wird, der alle Widersprüche in seiner klassisch ruhigen Seele löste und als Dichter Harmonien tonte. Der Faust scheint nur die Entzückung seiner Jugend gebildet zu haben. Damals gab es, wenn man Worte aus seiner Faustnovelle auf ihn selber deuten darf, eine Zeit, wo er den ersten Teil des Faust Wort für Wort auswendig kannte und sich nicht satt daran lesen konnte. Er übersetzte auch 1844 die Kerkerszene (in Paris las er Übersetzungen des « Prometheus » und « Satyros » vor). Dagegen kann man wohl der Faustnovelle (1855), in der Goethes Dichtung eine so katastrophale Wirkung auslöst, entnehmen, daß es nicht mehr der faustische Geist war, von dem der spätere Turgenjew sich hingerissen fühlte. Es war vielmehr die klassische und epische Formkunst Goethes, die ihm vorbildlich wurde.

Das war sein großer Gegensatz zu Tolstoi, der ja Goethe gerade als olympischen Dichter, als Repräsentanten der « Kunst für die Kunst » und damit der kapitalistischen Welt verwarf und mit allem zusammen-

warf, was nicht religiöse, soziale und volkstümliche Dichtung war. Man darf freilich nicht vergessen, daß der jüngere Tolstoi, als er sich noch als Künstler fühlte und gerade damals, als er an seinem großen Epos · « Krieg und Frieden » schuf, neben Homer auch Goethe gelesen und dazu vermerkt hat: « Goethe: ‚Hermann und Dorothea‘. . sehr großer Einfluß ». Im Faust sah er damals die Dichtung des Gedankens, Dichtung, die auszudrücken vermag, was keiner anderen Kunst möglich ist. Aber « Hermann und Dorothea » war gerade seines homersch-epischen Charakters wegen das Werk, aus dem er für seine eigene, epische Kunst bildenden Gewinn ziehen konnte. Er besuchte auch im Jahre 1861 Weimar und das Goethehaus. Dann aber, als die große Wandlung in ihm geschah, stürzte mit allen seinen Göttern auch Goethe und wurde ein Opfer seiner neuen Überzeugung vom Wesen dessen, was Kunst ist.

Wenn es aber in diesem Fall das episch-klassische Werk Goethes war, das einen russischen Dichter so tief beeinflusste, so hat doch auch der Faust in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts und noch darüber hinaus seine unerschöpfliche Symbolkraft bewiesen. Wenn in Odojewskijs « Russischen Nächten » freilich eine der Hauptgestalten und wichtigen Gesprächspartner, zu dem die jungen Russen gehen, sobald sie über geistige Probleme diskutieren wollen, den Namen Faust trägt, so hat das mit dem Goetheschen Faust kaum noch etwas zu schaffen und zeugt nur von der russischen Neigung zu gedanklichen Auseinandersetzungen, die natürlich im Gespräch mit einem so philosophischen, aber vieldeutig schillernden Geist wie Faust sich reichlich entfalten konnte.

Dagegen hat es der moderne, revolutionäre Geist Rußlands vermocht, einmal ganz unmittelbar an das Ende des zweiten Teiles Faust anzuknüpfen und jenen sozialen Versuch, den Faust auf der letzten Stufe seiner irdischen Laufbahn unternimmt, dem Meere Siedlungsland für Millionen Menschen abzugewinnen, bis in seine letzten Konsequenzen weiterzudenken. Es ist das Drama « Faust und die Stadt » von Lunatscharskij, das aus der Zeit des ersten Weltkrieges stammt. Was den russischen Dichter am Ende Fausts so problematisch dünkte, daß es ihn zur Fortsetzung reizte, war das Verhältnis eines sozialen Werkes zu seinem genialen Schöpfer, der sich selbst zum absolutistischen, wenn auch aufgeklärten Herrscher einer doch an sich demokratischen Gemeinschaft macht. Hier also knüpft er an. Sein Faust hat eine Stadt erbaut, die er dem Meere abgerungen hat und ist

der Herzog dieser blühenden Gemeinschaft. Da versucht sein eigener Sohn, von Mephisto aufgestachelt, ihn abzusetzen und selbst den Thron zu besteigen. Aber die Arbeiter ergreifen die Macht, Faust verzichtet freiwillig auf die Herrschaft und tritt als Gleicher unter Gleichen in die Gemeinschaft ein. Den Schluß bildet ein Gesang der Arbeiter, der ein Hymnus auf die Arbeit ist.

So hat sich selbst zwischen dem revolutionären Rußland und Goethe ein Band geschlungen. Die soziale Schöpfung, die in Goethes Faust als geniale Tat einer großen Persönlichkeit entstand und nur so entstehen konnte, lost sich in diesem russischen Faust von ihrem Schöpfer ab und entwickelt sich als freie Gemeinschaft durch die gemeinsame Arbeit aller fort.

Im Sinne der früheren, slavophilen Dichter wäre dies gewiß keine Lösung des Problems gewesen. Aber auch zwischen der slavophilen Richtung in Rußland und der klassischen Geistigkeit Goethes ist die Kluft nicht so unüberbrückbar, wie es zunächst scheinen könnte. Dostojewskij hat einmal den wesentlichsten Zug des deutschen Volkes in seinem ewigen Protestantentum gefunden. Deutschland, so sagt er, ist der ewige Protest gegen Rom und die römische Idee, gegen die altheidnische wie gegen die katholische, gegen Roms Weltidee, den Menschen auf der ganzen Erde zu beherrschen. Es protestierte mit der Schlacht im Teutoburger Wald gegen das römische Imperium und die Idee einer europäischen Menschheit. Es protestierte mit Luthers Reformation gegen das neue Ideal einer universalen Verwirklichung des Christentums im Weltreich der römischen Kirche. Aber in seiner ganzen Geschichte hat Deutschland nichts anderes getan als eben nur protestiert. Es hat sein eigenes, neues Wort der Welt noch nicht gesagt, es hat nur der Verneinung seines Feindes gelebt. So kann es vielleicht in Zukunft geschehen, daß, wenn Deutschland einmal alles zerstört haben wird, wogegen es neunzehn Jahrhunderte lang protestierte, es plötzlich geistig selbst sterben mussen, unmittelbar nach seinem Feinde, einfach weil es dann keinen Grund mehr haben wird, zu leben, denn es wird ja dann nichts mehr geben, wogegen es protestieren kann. Während dessen aber ist im Osten eine dritte Weltidee großartig aufgegangen, die slavische Idee von morgen, die dritte Möglichkeit einer Entscheidung über das Schicksal Europas und der Menschheit. Diese slavische Idee aber wird von dem deutschen Volke ganz ebenso verachtet wie die römische und die katholische. Ein ewiger Protest: die Formel Dostojewskijs für den deutschen Geist

ist gar nicht schlecht, denn wirklich: er protestierte nach allen Seiten hin, nach Ost und West. Nur hat Dostojewskij nicht gehört, daß der deutsche Geist sein eigenes, neues Wort bereits in Goethe ausgesprochen hatte, ja daß es eigentlich schon in diesem Protest enthalten ist, und dieses Wort heißt: Mitte! Mitte zwischen ostlicher Seelenhaftigkeit und westlicher Vernunft, zwischen dem faustischen Drang des Nordens und der Schönheit südlicher Form. Der deutsche Geist, in Goethe verkörpert, protestiert gegen den Westen wie den Osten, weil sein Wort, das aus der Mitte und dem Herzen Europas kommt, die Idee eines universalen Menschentums ist. Jenes russische Wort aber, jene slavische Idee, die Dostojewskij als die dritte und kommende Weltidee verkündet, wurde von ihm mit aller Deutlichkeit in seiner berühmten Rede auf Puschkin formuliert. Es ist wahr, so heißt es hier, daß die europäische Literatur gewaltige Genien aufzuweisen hat — Goethe wird unter ihnen nicht genannt — aber man nenne doch nur einen, der eine solche Fähigkeit, das Wesen fremder Nationalitäten wiederzugeben, besessen hätte, wie unser Puschkin. Gerade diese Fähigkeit aber, die Hauptfähigkeit unserer Nationalität, teilt Puschkin mit unserem ganzen Volk, und gerade sie macht ihn zu unserem nationalen Dichter. Selbst die größten Genien Europas haben es niemals vermocht, den Geist und das Wesen eines fremden Volkes, ja nicht einmal eines blutsverwandten Nachbarvolkes, die verborgene Tiefe seiner Seele und das, wozu ein jedes Volk berufen ist, mit solcher persönlichen Schöpferkraft aus sich selbst heraus zu gestalten, wie es Puschkin gelang. Die europäischen Genies haben im Gegenteil, wenn sie sich anderen Völkern zuwandten, die fremde Nationalität in ihre eigene verwandelt und nach den Begriffen ihrer Nation aufgefaßt. Nur Puschkin besitzt vor allen Dichtern der Welt die Fähigkeit, sich vollständig in den Geist einer fremden Nation zu versetzen und zu verwandeln, und gerade darin äußert sich die Volkstumlichkeit seiner Dichtung, das nationale Moment unserer Zukunft, das in der Gegenwart noch nicht an den Tag getreten ist und sich in ihm zum erstenmal prophetisch ausspricht. Denn wo lag sonst die Kraft des russischen Volksgeistes, wenn nicht in seinem Drang nach Universalität und Allmenschlichkeit. Ja, die Bestimmung des russischen Menschen ist eine universale. Ein echter, ganzer Russe werden, heißt nur: ein Bruder aller Menschen werden, ein Allmensch, wenn man will. Die ganze Spaltung Rußlands in Slavophile und Westler ist nur ein großes Mißverständnis, denn einem echten Russen ist Europa ganz ebenso



teuer wie Rußland selbst, eben weil unsere Bestimmung die Verwirklichung der allmenschlichen Einheit ist. Ein echter Russe sein, heißt sich bemühen, die europäischen Widersprüche in sich endgültig zu versöhnen, der europäischen Sehnsucht in der allmenschlichen und allvereinenden Seele des russischen Menschen den Ausweg zu zeigen, in dieser Seele sie alle in bruderlicher Liebe aufzunehmen und so vielleicht das letzte Wort der großen, allgemeinen Harmonie und Bruderschaft der Völker nach dem evangelischen Gesetze Christi auszusprechen. Diese universale Einheit wird nicht durch das Schwert errungen werden und keine politische Einheit sein, wie Casar und Napoleon es wollten, und sie wird auch nicht durch die weltliche Macht der römischen Kirche kommen, sondern einzig aus der bruderlichen Liebe und auf der Basis der Alldienstbarkeit. Sie wird die geistige Vereinigung der Völker in Christo sein.

Das also ist das russische Wort, die slavische Idee, die Dostojewskij verkündete und in Puschkin schon prophetisch vernahm. Man horcht auf: Ist das denn nicht zum mindesten ein Anklang an die Goethesche Idee? Ist denn nicht Goethe gerade der allumfassende Dichter, der universale Mensch, und seine Idee einer Weltliteratur, in der die Völker zueinander sprechen, sich hören und verstehen, dulden und achten lernen und sich gebend und empfangend gegenseitig zur menschlichen Vollendung helfen: was will sie anders als ein geistiges Europa, eine geistige Versöhnung der Völker. Freilich: die Goethesche Idee entstammt einem andern Mittelpunkt als die von Dostojewskij. Es ist bei dem östlichen Menschen das christliche Gefühl der Liebe und Bruderlichkeit, das ihn befähigt und bestimmt, sich selbst zu opfern und sich in den Geist der fremden Völker zu verlieren, zu verwandeln. Aus dieser Eigenschaft ist es vielleicht zu verstehen, daß es in der russischen Literatur, wie man wenigstens in Rußland sagt, nicht minder vollendete Übersetzungen aus fremden Literaturen gibt, wie in der deutschen. (Nach russischem Urteil sind etwa die Übersetzungen Goethescher Gedichte von Schukowskij und besonders Lermontows Übertragung von Wanderers Nachtlid unübertroffene Meisterstücke der Übersetzungskunst.) Es ist bei Goethe sein allmenschlicher Vollendungsdrang, der ihn befähigt und bestimmt, alles, was menschlich ist, in sich selbst zu umfassen und zu vereinen. Es ist im Osten die Idee der Gotteskindschaft aller Völker, aller Menschen. Es ist im Westen die Idee eines Urphänomens Mensch, eines ewigen Menschentums, das sich durch alle Farbigeit und Mannigfaltigkeit der Völker

und Menschen hindurchzieht. Es ist bei den Russen der Wille zur Alldienstbarkeit. Es ist bei Goethe der Wille zur Allgewinnung. Aber ob Goethescher Allumfassungsdrang, ob christliche Bruderlichkeit: Das Ziel ist eines, und die Dichtung ist es hier wie dort, die es erreichen will. Gewiß, das Goethesche Ideal war das antike Griechenland. Aber dieses Ideal horte in ihm auf, ein Gegensatz zum Christentum zu sein. Er fand die höhere Einheit über Griechentum und Christentum, das dritte Reich, in welchem beides sich versohnt, und dieses heißt. Humanität. Wer will von Iphigenie sagen, ob sie Griechin oder Christin ist. In ihrem reinen Menschentum, das Segen zu verbreiten, Barbarei in Kultur zu verwandeln, von Fluch zu erlosen und Schuld zu entsuhnen vermag, hat solche Unterscheidung ihre Gultigkeit verloren. Mit einem Wort: In Goethe stellt sich die heilige Mitte zwischen Osten und Westen dar.

Wenn Dostojewskij den Bogen des Friedens von Osten nach Westen schlug, so tat es Goethe von West nach Ost. Gewiß, als Goethe sich aus Europa nach Osten wendete, tauchte er nicht in das ostliche Christentum Rußlands ein, sondern in die Dichtungen und Religionen des Fernen Ostens. Auch in seiner westostlichen Zeit bewahrte er sein europäisches Menschentum. Wenn er auf seiner geistigen Reise in den Osten den Drang empfand, die allzufest geschlossene Form seiner Persönlichkeit zu sprengen und zu öffnen, so tat er es wie sein geliebter Dichter Hafis: in der Verschwendung seliger Liebe zu Suleika. Wenn er sich neben Napoleonischem Machtwillen behaupten wollte, so tat er es wie Hafis neben Timur dem Eroberer: als Dichter und als schöpferischer Mensch. Wenn er die Sehnsucht nach Tod und Verbrennung empfand, so war es jene selige Sehnsucht, welche gerade durch den Flammentod sich immer neu verwandeln und zu immer neuem Leben auferstehen mochte. Wenn seine Religion Ergebung hieß, so wollte sie doch nicht Erniedrigung vor Gott sein, sondern Einordnung in die gottliche Notwendigkeit.

Aber mag die Verschiedenheit auch noch so groß sein, das Ziel heißt doch: die Harmonie, der Frieden und die Einheit. Ja, selbst da, wo Goethes faustischer Drang sich in der europäischen Menschvergottung fortsetzte und zu Napoleon, Byron und Nietzsche fuhrte, selbst da noch sind nicht alle Brücken nach dem Osten abgebrochen. Denn alles kommt doch aus dem Drang, den Materialismus und Rationalismus des 19. Jahrhunderts zu überwinden. Ein höherer Lebenswille flammt im Osten wie im Westen auf, ob nun aus apollinischer oder aus christ-

licher Gesinnung, und ob das Ziel nun Menschgott oder Gottmensch heißt, es ist doch hier wie dort eine neue Sehnsucht des Menschen nach dem Göttlichen. Gehen doch die verschiedensten Ströme dem einen Meere zu. Die Weltliteratur aber, wie Goethe sie erfaßte, hat ja eben diese Sendung: die Gegensätze auszugleichen, die Bogen und Brücken zu spannen. Man kann oft hören, daß zwischen Goethe und Dostojewskij die unbedingte Entscheidung nötig sei. Das ist jedoch nicht der Fall. Sie können miteinander bestehen und tun es ja auch. Denn wie mancher Geist hat sich von beiden bilden und führen lassen.

Als einmal nach dem ersten Weltkrieg geistige Repräsentanten der verschiedenen Völker in Pontigny zusammenkamen, um eine geistige Versöhnung zu versuchen, sprachen sie über die Frage, ob man sich wohl darüber einigen könne, welche Geister am stärksten auf das junge Europa gewirkt hatten. Man einigte sich auf die Namen: Whitman, Nietzsche und Dostojewskij, und als André Gide noch den Name Goethe hinzugefügt wissen wollte, wurde auch dieses angenommen. Gewiß: einstimmige Resolutionen entscheiden in diesen Fragen noch nichts. Aber eine solche Einigung ist doch als ein Symbol von höchster Bedeutung zu werten, und wie so oft steigt auch bei dieser Gelegenheit die Erinnerung an Goethes Divangedicht auf:

Gottes ist der Orient !  
Gottes ist der Occident !  
Nord- und südliches Gelände  
Ruht im Frieden seiner Hande.

Goethe selbst vermochte es, den Bogen des Friedens nach fernen Erdteilen zu schlagen. Er konnte auch ein geistiges Band zwischen dem alten Europa und der neuen Welt, Amerika, bilden. Nachdem bereits einige seiner amerikanischen Besucher von ihren Eindrücken in amerikanischen Zeitschriften berichtet hatten<sup>48</sup> und Longfellow die ersten Vorlesungen über den Faust, die überhaupt über ihn gehalten wurden (1838), an der Harvard-Universität gehalten und Übersetzungen Goethescher Gedichte veröffentlicht hatte, unter denen die von « Wanderers Nachtlid » besonders hervorragt, wurde das für Amerika lange gültig bleibende Goethebild von Emerson errichtet. Man konnte vielleicht annehmen, daß Goethe, der selbst im Anblick der Neuen Welt eine Befreiung von den Lasten der europäischen Kultur empfand, nun seinerseits diese Kultur an jene Welt vermittelt hätte, die sich erst alles zu gewinnen hatte. Indessen sieht das Goethebild

Emersons weit moderner aus. Es galt zunächst den Widerstand, den der amerikanische Puritanismus dem Eintritt Goethes in das amerikanische Geistesleben leistete und der auch noch in Emerson stark war, zu überwinden. Aber es gelang Carlyle, gerade Emerson, der sich heftig eben aus puritanischen Gründen gegen Goethe gestraubt hatte, den Weg zu ihm zu öffnen, so daß Emerson in seinem weltliterarisch gultigen Werk «Vertreter der Menschheit» (1850) das Kapitel über Goethe zu schreiben vermochte, welches Carlyle in seinem Buch «Helden und Heldenverehrung» nicht geschrieben hat. Es heißt «Goethe oder der Schriftsteller» und stellt ihn neben Plato den Philosophen, Swedenborg den Mystiker, Montaigne den Skeptiker und Shakespeare den Dichter. Zwar ist der Puritanismus auch hier noch erkennbar, wenn Emerson erklärt, Goethe habe nicht die höchsten Höhen erklommen, von denen aus der Genius der Menschheit gesprochen hat, er sei unfähig gewesen, sich dem moralischen Gefühl hinzugeben, und es gebe edlere Klänge in der Poesie. Schriftsteller von armerer Begabung hatten in reineren Tönen gesungen, die mehr zum Herzen dringen. Goethe könne niemals ein Liebling der Menschen sein. Selbst wenn er sich der Wahrheit geweiht habe, so diene er nicht einmal der Wahrheit um ihrer selbst willen, sondern als Mittel der Kultur und zwar der Selbstkultur, denn er bewertete alles danach, was er selber davon lernen könne. Religion und Sittlichkeit waren es, die Emerson in seinem Werk und Menschentum vermißte. Ja, er hielt diesen Liebhaber aller Künste und Wissenschaften eher für einen Artisten und Gesetzgeber der Kunst als für einen Künstler. Aber es gab eben andere Seiten an Goethe, die der amerikanische Geist an ihm bewunderte und die einen dauernden Eindruck auf ihn hinterließen. Es ist ja von vornherein sehr auffallend, daß Goethe für Emerson unter den Menschheitstypen den Schriftsteller und nicht den Dichter repräsentiert, jene geistige Art also, welche nicht eigentlich schöpferisch ist, sondern den Zusammenhang der Dinge zu erschauen und zu beschreiben vermag. Das ist doch ein wesentlich anderes Bild des Schriftstellers als das von Carlyle, der unter ihm die moderne Erscheinungsform des Sehers, des Propheten, des Verkunders göttlicher Weisheit verstand. Auch für Emerson ist, wie damals für ganz Europa, neben dem Wilhelm Meister der zweite Teil des Faust, nicht mehr der erste und nicht der Werther, der Gipfel des Goetheschen Lebenswerkes. Aber was sieht er in ihm? Eine in poetische Form gefaßte Philosophie der Literatur, das Werk eines Mannes, der sich

Meister aller Historien, Mythologien, Philosophien, Wissenschaften und Nationalliteraturen weiß, eine gewaltige Enzyklopadie. In ihm hat Goethe die Ergebnisse 80jähriger Beobachtung niedergelegt, und diese reflektierende und kritische Weisheit macht das Gedicht zur vollendetsten Blüte seiner Zeit und gibt ihm seine epochale Bedeutung. Goethe ist nach Emerson gewiß auch ein Poet im wahren Sinne des Wortes und hat unter dieser Qual mikroskopischer Scharfsichtigkeit — denn er scheint mit jeder Pore seiner Haut zu sehen -- gelitten. Das Wunder dieser Dichtung aber ist die überlegene Intelligenz. Goethes Geist umfaßte so weite Räume, daß er die ungeheuren, aber atomistischen Stoffmassen der modernen Forschung unterbringen, ordnen und einen konnte. Er hat dem modernen Leben überhaupt das Gewand der Dichtung gegeben, die Zeit mit ihrer ganzen Vielfaltigkeit umspannt. Der Wilhelm Meister ist ubervoll an Weisheit, Welterfahrung und Kenntnis der Lebensgesetze. Was Goethe in den Augen französischer und englischer Leser besonders auszeichnet, ist eine Eigenschaft, die er mit seinem ganzen Volk gemeinsam hat. eine unbewußte und gewohnheitsmäßige Achtung vor innerer Wahrheit. In England und Amerika achtet man das Talent, in Frankreich den Glanz der geistigen Gaben. Dem deutschen Geist fehlt die französische Lebhaftigkeit, das praktische Verständnis des Engländer, der amerikanische Abenteurergeist. Goethe aber ist eine Ehrlichkeit eigen, die sich nie mit dem oberflächlichen Schein der Dinge zufrieden gibt. Das deutsche Publikum verlangt eine solche, alles prüfende Wahrhaftigkeit. Talent allein kann hier keinen Schriftsteller machen. Es muß ein Mann hinter dem Buche stehen, eine Persönlichkeit, welche aus innerem Drang die Last der Wahrheit tragen muß. Emerson sieht in Goethe das Haupt und die Verkörperung seines Volkes, nicht deshalb, weil er ein talentvoller Schriftsteller ist, sondern weil aus seinen Worten leuchtend die Wahrheit hervorbricht. Der alte, ewige, weltschöpferische Geist hat sich diesem Mann mehr anvertraut als irgendeinem anderen. Seine Selbstbiographie, Dichtung und Wahrheit, hat einen Gedanken in die Welt gebracht, der ihr jetzt vertraut ist, damals aber, als das Buch erschien, für Altengland wie für Neuengland eine Neuheit war: daß nämlich der Mensch um der Kultur willen da ist, nicht für das, was er leisten kann, sondern für das, was sich durch ihn leisten läßt. Goethe kam in eine überzivilisierte Zeit und in ein überzivilisiertes Land, wo ein ursprüngliches Talent unter der Last von Büchern, mechanischen Hilfsmitteln und der verwirren-

den Mannigfaltigkeit der Bestrebungen zu Boden gedrückt wurde. Da war er es, der die Menschen lehrte, mit diesem berghohen Wirrwarr fertig zu werden und ihn sich sogar dienstbar zu machen. Er ist darin Napoleon an die Seite zu stellen. Sie beide sind Vertreter der Ungeduld und der Auflehnung der Natur gegen die Macht der konventionellen Sitten, zwei Realisten, die, jeder an seinem Platz, die Axt an die Wurzel des Baumes der Heuchelei und des hohlen Scheines gelegt haben, für jetzt und alle Zeiten. Goethe lehrt uns Mut und zeigt uns, daß auch unsere Zeit allen anderen Zeiten nicht nachsteht. Die Nachteile einer Epoche sind nur für die vorhanden, die schwachen Herzens sind. Die Welt ist immer jung.

Dies also ist das Goethebild, das sich in Amerika klassische Geltung gewonnen hat. Es sieht anders aus als das europäische und trägt unverkennbar ein amerikanisches Gepräge an sich. Was zunächst so auffällt, ist dies, daß der junge Goethe, der in Europa die romantische Bewegung auszulösen half, hier sozusagen ganz aus dem Spiel gelassen worden ist, daß er aber auch keineswegs, wie es in Europa nach seinem Tode geschah, als der Olympier und der Vertreter der «Kunst für die Kunst» gesehen wurde. Das war dem amerikanischen Geist nicht angemessen und hatte Goethe den Eintritt in die Neue Welt nur erschwert. Es war gewiß, wie in Europa, der alte Goethe, der nun sein Bild für die junge Welt bestimmte. Aber nicht der Dichter und der Künstler, sondern der forschende, sammelnde, ordnende, der weise und erfahrene Goethe, der jedoch, weil er die in Europa durch eine lange, alte Zivilisation aufgehauchten Stoffmassen aus einem atomistischen Chaos zu einer organischen Einheit zusammenfügte, auf diese Weise zeigte, wie man damit fertig werden konnte, und so den Weg in eine freie Zukunft öffnete. Es war im Grunde also doch der junge und pionierhafte Geist Amerikas, der sich dieses Bild erschuf und damit Goethe zu seinem Wegbereiter und Helfer machte. Der alte Goethe, der Schöpfer des zweiten Teiles Faust, als einer jener Repräsentanten der Menschheit, welche ihre ewige Verjüngung gewährleisten und ihr den Mut geben, durch die Bewältigung der Vergangenheit unbelastet der Zukunft entgegenzuschreiten!

Das unterscheidet das angelsächsische Goethebild von dem, das sich in Frankreich nach Goethes Tod herauskristallisierte und das doch weniger das des Propheten und Sehers wie bei Carlyle und das des pionierhaften, zukunftschaftenden Forschergeistes wie bei Emerson war, sondern vielmehr das des klassischen, olympischen Künstlers.

Aber eine gewisse Einheit stellte sich doch dadurch her, daß auch hier seiner klassischen Kunst bald eine zivilisatorische Sendung zugesprochen wurde und sie damit den parnassischen Charakter der «Kunst für die Kunst» verlor. Iphigenie ist es nun, die den Blick auf sich zieht. Jetzt wird Goethe nicht mehr als der Romantiker, aber auch nicht mehr als der einsam thronende Olympier gesehen. Das, was ihm mit Frankreich, mit der lateinischen Welt gemeinsam ist, die schöne und edle Form, die Klarheit des Geistes, die Humanität der Empfindung, wird nun als sein Wesen erkannt. Er wird in den lateinischen Kulturkreis als würdiges und ebenbürtiges Glied aufgenommen, was einem deutschen Dichter zum erstenmal geschah. Er hat damit natürlich an wandelnder Weltwirkung eher verloren, weil er jetzt an Frankreich gleichsam nur zurückgab, was er von dorthier an klassischer Bildung empfangen hatte. Er ist nicht mehr der befreiende, Fesseln sprengende, Formen auflösende Erneuerer, zu dem die europäische Romantik aufblickte, aber er rückt dafür in die Reihe der großen, der größten Weltbildner ein. In dem Buch von Paul de Saint-Victor «*Les Femmes de Goethe*» steht nicht mehr Gretchen und Klärchen, sondern Iphigenie in vollstem Licht, und Hippolyte Taine stellt in seinem Essay. «*Sainte Odile et Iphigénie*» dar, wie ihm angesichts des Klosters der heiligen Ottilie mythische Visionen der griechischen Götter aufsteigen und ihn an die Nähe und Verbundenheit aller gottlichen Mächte in dem einen Menschengestalt erinnern. Um dafür die Deutung, die nur ein Dichter geben kann, zu empfangen, schlägt er Goethes Iphigenie auf, und sie stellt sich ihm als das reinste Bild des alten Griechenland und das reinste Meisterwerk der modernen Kunst vor die Seele, eine Griechin, die aber doch gar nicht anders ist als die christliche Heilige, nur daß ihr die mystischen, krankhaften und ekstatischen Züge mittelalterlicher Heiligkeit fehlen. Sie ist an Seele und Leib gesund. Die Einheit von Antike und Christentum, von Seele und Leib, von diesseitiger und jenseitiger Religiosität, von allem, was im Laufe der Jahrhunderte auseinander gegangen war, stellt sich in ihr wieder her, und nach den großen Künstlern der Renaissance ist es nur einem einzigen Dichter, Goethe eben, gelungen, ein solches Bild menschlicher Einheit in den modernen Zeiten zu schaffen, und auch ihm nur dies eine Mal.

Es ist nicht ohne die Erinnerung an diese Tainesche Beschwörung der Iphigenie geschehen, daß in Maurice Barrès auf seiner Reise nach Sparta auch angesichts eines Klosters, an dessen Platz einst ein

Tempel der Artemis stand, das Bild von Goethes Iphigenie auftaucht und er seine Liebe zu diesem «germanisierten Griechenland» bekennt. Auch erzählt er, wie er in Italien auf Goethes Spuren der Entwicklung seiner Iphigenie nachging. Er nennt sie «une pièce civilisatrice», und dies ist wohl im Munde eines französischen Schriftstellers das höchste Lob, das einer Dichtung gespendet werden kann.

Um nun die Reihe der für die Bewahrung der französischen Latinität besorgten und für sie zugleich besonders repräsentativen Geister fortzusetzen, welche Goethe das volle Bürgerrecht in ihrem klassischen Kulturkreis zugestanden, seien hier die beiden großen Namen Anatole France und André Gide genannt.

Anatole France hat 1876 nach Goethes Ballade «Die Braut von Korinth» eine dramatische Dichtung «Les Noces Corinthiennes» geschaffen, wozu er selber schreibt, er habe sich an Goethe angeschlossen, dessen Genius über alles, was er erforschte, Licht verbreitete und der die Finsternis des spätantiken Buches wunderbarer Dinge (dem er den Stoff seiner Ballade entnahm), erleuchtete. Er machte in diesem durch ihre Eltern getrennten und durch eine geheimnisvolle Macht wieder vereinten Liebespaar zwei Opfer des Gotterkampfes, der die Welt von Nero bis Konstantin aufrührte, offenbar. Er schuf die Braut von Korinth. Es ist sehr charakteristisch für die lateinische Geistigkeit von Anatole France, daß er gerade aus diesem Gedichte Goethes, das den Untergang der antiken Gotter durch das Christentum zum tragischen Schicksal eines liebenden Paares werden läßt, ein Drama gestaltete. Aber noch charakteristischer ist es für ihn, daß er auch noch das letzte, an Romantik erinnernde Dunkel der Goetheschen Ballade tilgte, indem er die Braut nicht als nachtlisches Gespenst und tötenden Vampyr erscheinen läßt, sondern sich alles im Licht einer natürlichen Begebenheit abspielt. Anatole France hat einmal vom zweiten Teil des Faust gesagt, er leide grausam darunter, daß Helena in einer germanischen Burg eingeschlossen sei. Denn Faust sei ein Barbar. Helena aber gehöre den Lateinern, den Franzosen. Die deutsche Literatur konnte ohne Griechenland bestehen, die französische Kultur dagegen sei notwendigerweise lateinischen Geistes, und nicht Deutschland, sondern Frankreich sei schicksalhaft zur Vollendung, Ordnung und Harmonie bestimmt. Er gönnte also Helena dem faustischen Geiste nicht. Aber er billigte es doch Goethe — freilich nur ihm, diesem Glücksfall im deutschen Geistesleben — zu, daß er sich wirklich Helena zu seinem Besitz gewonnen habe.



André Gide endlich hat auf eine Umfrage nach dem Einfluß des deutschen Geisteslebens in Frankreich die Antwort gegeben, daß Nietzsche wohl Spuren hinterlassen habe, wobei es aber schwer zu sagen sei, ob man sie gut heißen soll. Man muß die Schaden gegen die Vorteile halten, und die Waage senkt sich beangstigend zugunsten der Schaden. Dagegen Goethe! Bei ihm bedauert Gide, daß er nicht größeren Einfluß gewonnen habe, denn es gebe in der ganzen Weltliteratur kein Äquivalent für ihn. Er sei die einzige literarische Persönlichkeit, die wir in ihrer weisen Überlegenheit gewissen Exzessen des geistigen Lebens entgegenstellen können. Ein völlig rationaler Einfluß zwar, der aber in nichts das dichterische Element beeinträchtigt. Der einzige, den Frankreich von sich aus Goethe an die Seite stellen konnte, wäre Montaigne, der berühmte Humanist und das größte ethische Temperament Frankreichs, und doch: wie unendlich wichtiger ist Goethe. Freilich: Goethes Einwirkungen auf Frankreich beschränkten sich fast ausschließlich auf das Gebiet der Moral, sie seien im Bereich der Kunst gleich null, oder besser gesagt, die künstlerischen Einwirkungen des großen deutschen Klassikers münden in den Strom des graeco-lateinischen Kulturkreises, werden mit ihm zu einer vollkommenen Einheit, die freilich für Frankreich von nicht abzusehender Bedeutung war und ist.<sup>49</sup>

Das also waren die französischen Schriftsteller, welche Goethe ihrem eigenen, graeco-lateinischen Kulturkreis eingliederten, wozu auch noch Moréas zu rechnen ist, für den Goethe der größte Künstler Deutschlands war, und der die bedeutende Bemerkung machte, daß der alte Goethe es schmerzlich empfand, an der Zerstörung des griechischen Tempels mitgeholfen zu haben, und ihn wieder aufzubauen versuchte.

Gewiß wurden auch Stimmen in Frankreich laut, daß Goethes Griechentum im Grunde gar nicht echt sei. Es ist wie eine französische Revanche dafür, daß Lessing und Schlegel den französischen Klassizismus als eine falsche, mißverständene und nur äußerliche Nachahmung der Antike hinstellten. Wenn Schlegel die Phädra des Racine mit der des Euripides verglichen hatte, vergleicht Souvestre in seinen *« Causeries »* den Prometheus von Goethe und Äschylus und findet, daß Goethe doch nur eine antike Maske vorgenommen habe, hinter der sich Faust versteckt. Seine Kenntnis des Altertums sei nur scheinbar, und er habe nur die äußere Form der antiken Dichtung begriffen, ohne darunter und dahinter gesehen zu haben. Wenn nach dem Kriege 1870/71, der die geistigen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich

überhaupt in Frage stellte, Barbey d'Aurevilly den gleichen Zweifel an Goethes Griechentum vorbrachte, ihm alles Schopfertum absprach und ihn nur einen « traducteur » und « imitateur » nannte, so ist das aus der aufgewühlten nationalen Leidenschaft verständlich. Wenn aber Paul Claudel, der Goethe zusammen mit Luther und Kant zu den drei bösen Geistern des deutschen Volkes rechnete, es für seltsam erklärte, daß Goethe, der Dichter des Faust, dieses Werkes einer grauenvollen Phantasie, in welchem die Atmosphäre des Unheils, der Verzweiflung, die Luft des Friedhofs, wenn nicht des Irrenhauses herrsche, wo man von Gespenstern und schrecklichen Phantomen umgeben sei, daß dieser Goethe als Vertreter klassischer Schönheit und Helligkeit gepriesen werde, und wenn er von der Iphigenie, die Barrès so bewunderte, erklärte, daß sie griechischen Werken doch nur gleiche, wie eine Kopie dem Originale gleicht,<sup>50</sup> so ist das wohl bei diesem so bedeutenden Dichter auf seinen Katholizismus zurückzuführen, der sich zwischen ihn und Goethe stellte, so wie er sich, wenn auch in weit gemäßigter Weise, zwischen Goethe und Calderon gestellt hatte. Die Bewegung der lateinischen Renaissance in Frankreich zielte eben nicht nur auf die Wiederherstellung der durch Herkunft, Erbschaft und Wesen geforderten Latinität in der französischen Literatur, sondern auch auf die des französischen Katholizismus, und das einende Band zwischen diesen beiden Mächten, Latinität und Katholizismus, wurde in ihrer gemeinsamen Liebe zur Einheit, Ordnung, Klarheit, festen Fügung, zur gegliederten Struktur und Schönheit der Gestalt gefunden.

Wo dieses Band sich löste und die Intention, den Einstrom der deutschen Romantik in die französische Literatur, der im 19. Jahrhundert so stark gewesen war, um die Wende der Jahrhunderte auszuschalten, das Schwergewicht auf die Wiedergeburt des lateinischen, weil des nationalen Geistes verlegte, konnte Goethe seinen hohen Rang behaupten. Selbst in einem so kritischen Moment wie dem Jubiläumsjahr der französischen Romantik, 1927, als man den Sieg von Victor Hugos « Cromwell » feierte und ein leidenschaftlicher Kampf darum entbrannte, ob die Romantik Segen oder Fluch für die französische Literatur gebracht habe, als sich gewichtige Stimmen erhoben, welche sie beschuldigten, den lateinischen Geist Frankreichs verdorben, die französische Zivilisation bedroht zu haben, als sich die gefährliche Frage stellte, was eigentlich die deutsche Romantik, der die Frau von Stael die Tore Frankreichs geöffnet hatte, und was der deutsche Ein-

fluß vom Werther und Faust angefangen bis Wagner, Schopenhauer und Nietzsche für Konsequenzen hatte, und als man diese Frage damit beantwortete, er habe Chaos für Ordnung gebracht, Dunkel und verschwommene Metaphysik für Klarheit und Vernunft, historischen Relativismus für sichere Werte und Maße, Weltschmerz, Nacht- und Todbegeisterung für Lebenswilligkeit und Lebensheiterkeit, Traume und Illusionen für Wirklichkeitsgehalt, Individualismus und nationale Eigensucht für die Majestat der Menschheitsidee, Reaktion für Fortschritt, anarchische Formauflösung für die festgeprägte, schone Form und Barbarei für Zivilisation, selbst da geschah es, daß Goethe, der doch zu den wesentlichsten Erweckern der französischen Romantik gehörte, und dessen Werther und Faust denn auch natürlich in dies Verdammungsurteil einbezogen wurde, in seiner Ganzheit kraft der Humanität seines Geistes und der Schönheit seiner Form — wenn auch als deutsches Wunder — standhielt.

Der zweite Moment der Gefahr für Goethes Weltgeltung war mit dem ersten Weltkrieg gekommen, der bei der gegenseitigen Beurteilung der Völker auf allen Seiten die seltsamsten Blüten trieb. Kriege sind natürlich immer auch für die geistigen Beziehungen zwischen den Völkern von entscheidender Bedeutung, und man kann bemerken, daß gerade in solchen Augenblicken die Repräsentanten des Geistes, denen doch in erster Linie die überpolitische und ubernationale Bewahrung ewiger Werte in die Hand gegeben ist, nur allzu oft versagen. Es zeigt sich aber auch, daß es einem siegenden Volk leichter wird, den geistigen Leistungen des besiegten Volkes gerecht zu werden, als es umgekehrt der Fall ist. Nach dem Kriege 1870/71 konnte jenes, das Goethebild bis zur Absurdität verzerrende Buch eines an sich doch bedeutenden Schriftstellers wie Barbey d'Aurevilly, erscheinen. Ganz anders stellte sich Frankreich nach dem ersten Weltkrieg zu Goethe, und nachdem die Wogen der Leidenschaft sich gelegt hatten, ragte er wie ein sonnenbestrahlter Gipfel aus den dumpfen Niederungen des Völkerhasses empor und vermochte es wiederum, nach allen Seiten Licht auszusenden. Damals, nach dem ersten Weltkrieg, war gerade die geistige Welt Frankreichs bereit und bemüht, die auseinandergerissenen Nationen durch das Band des einen, europäischen Geistes miteinander zu versöhnen. Die große Idee Europa hat selten die Dichter und Schriftsteller in solchem Ausmaß beschäftigt, und jetzt erkannte man, daß dieses ja mit Goethes tiefster Intention völlig zusammenging, und daß es keinen besseren Führer zu solcher

europäischen Einheit geben könne als ihn. Denn wo war ein Geist zu finden, der Europa in seiner Ganzheit sichtbarer vertrat als er, der in der Vermählung Fausts mit Helena, des germanischen und antiken Geistes, nicht nur ein dichterisches Symbol geschaffen, sondern diese Vermählung wirklich in sich selbst, in seinem Menschentum und Dichtertum, verwirklicht hatte.

Als man 1932 die Feier von Goethes hundertstem Todestage beging, erschienen in Frankreich einige hochbedeutsame Goetheschriften, welche ihn als das geistige Band Europas, die Brücke zwischen den europäischen Nationen, den Führer und Erzieher zur europäischen Geistesinheit feierten. Damals gab André Suarès in seinem Buch « Goethe le grand Européen » die Erklärung ab, daß es für Europa kein anderes Heil als im Geiste Goethes gebe, weil er der Geist Europas selber sei. Damals erschien von Léon Daudet die Schrift « Goethe et la synthèse », in der Goethe als die Synthese von Germanentum, Latinität und griechischer Antike, als ein universaler, weil synthetischer Geist verkündigt wurde.

Aber in diesem Goethejahr 1932 zeigte es sich auch, daß die von Frankreich so betonte Verbindung des germanischen und antiken Elementes den weltumspannenden Geist Goethes noch nicht hinreichend charakterisierte. Denn alle Völker, auch die slavischen, legten damals mit der Stimme ihrer Dichter, Schriftsteller und Forscher ein Bekenntnis zu ihm ab, und selbst das revolutionäre Europa fand wegen der ungeheuren Spannweite dieses Geistes die Möglichkeit, in dem bisher so konservativ gesehenen Goethe seinen Ahnen zu feiern. Dies geschah durch den Mund eines großen Repräsentanten des europäischen Schrifttums, Romain Rolland, der in der Sondernummer, welche die Revue « Europe » zum hundertsten Todestage Goethes herausgab, seinen Beitrag « Meurs et Deviens ! » nannte.

Als Rolland noch nicht nach dem Osten, sondern nach Deutschland hin orientiert war und zwischen deutscher und französischer Kultur die Brücke herzustellen versuchte, war Goethe ihm, dem immer die Musik die Seele der deutschen Kultur bedeutete, das dichterische Gegenbild zu Beethoven. Seitdem er von der östlichen Revolution ergriffen war, erkannte er in Goethe etwas, was bisher noch nie in ihm gesehen worden war: die Verkörperung revolutionärer Geistigkeit, ja, er erklärt, daß dieser Goethe es sei, dem er für seine eigene Wandlung tiefen Dank zu schulden habe. Einfaltig dünkte es ihn, von der olympischen Ruhe Goethes zu sprechen. Er hat nicht fertige, sondern erst

entstehende Harmonien getönt. Er ging den Weg der Dissonanzen zu ihrer vielleicht unerreichbaren, in der Unendlichkeit liegenden Auflösung. Er ist niemals zu fassen, weil er in ewiger Verwandlung begriffen ist. Es gibt kein Maß für ihn. Denn das Geheimnis dieses Genius liegt in seinem Worte: « Stirb und Werde » Jeder wahlte sich, wie Rolland sagt, das in dem unermesslichen Gedankenfeld des Goetheschen Werkes und Lebens, was der eigenen Natur verwandt ist. Er wahlte dieses Wort, und dieser immer sterbende und werdende, sich immer verwandelnde Goethe war der seinige. Das Stirb und Werde aber darf nicht nur das Lebensgesetz des einzelnen Menschen sein. Es ist auch das der menschlichen Gesellschaft. Gotter und Staaten müssen stürzen, Erdbeben müssen die Gewissen und die Gesellschaft erschüttern, wenn die moralische und soziale Welt durch ewige Metamorphose sich lebendig erhalten will. Faust ist der immer Schreitende und seine Fahne die der ständigen Verwandlung.

So haben sich in diesem Goethejahr nicht nur alle Nationen, sondern auch alte und neue Welten in Goethe zusammengefunden.

In diesem Konzert der Volkerstimmen gab es nur einen Mißklang, der von Spanien kam. Es war die zum hundertsten Todestag Goethes erschienene Abhandlung von Ortega y Gasset: « Um einen Goethe von innen bittend ». In der europäischen Krise, so heißt es hier, die eine Weltkrise ist, offenbart es sich, daß die Erbschaft der Klassiker nichts helfen kann, ja, daß die Krise selbst zu einer Krise jedes Klassizismus wird. Er versagt für die Gegenwart wie für die Zukunft. Goethe versagt vor dem Tribunal schiffbrüchiger Menschen, vor dem Gerichtshof der Lebensnot. Ja, er ist der fragwürdigste aller Klassiker, weil er ein Klassiker zweiter Ordnung ist, der seinerseits von den Klassikern als ihr Erbe gelebt hat. Die Goethedarstellungen wurden bisher im Sinn einer monumentalen Optik geschrieben. Goethe wurde wie eine Statue von außen gesehen. Jetzt aber ist es nötig, ihn einmal ganz objektiv von innen her zu sehen, seine Bestimmung zu entdecken und zu fragen, ob er ihr treu geblieben sei, seine Entelechie verwirklicht habe. Die Antwort ist, daß er ihr immer untreu war. Er suchte sein inneres Schicksal, wie Wilhelm Meister und Faust es suchen, und fand sich selber nie. Sein Leben war eine ständige Fahnenflucht. Er floh nach Weimar, welches das größte Mißverständnis in der deutschen Literaturgeschichte wurde. Seine Bestimmung war die eines morgendlichen Rufers, seine Sendung die, ein Dichter zu sein, der durch die deutsche Dichtkunst die Dichtung der Welt aufzurütteln hatte. Wäre

er nicht nach Weimar gegangen, hatte er in Unsicherheit und Bedrangnis gelebt, welches Glück hatte er für die Menschheit werden können. Er hatte jene deutsche Literatur geschaffen, die nur er hatte schaffen können, und in der sich die Vereinigung von Sturm und Maß vollzogen hätte, vom Sturm des Gefühls und der Phantasie, der den andern Literaturen Europas abgeht, vom Maß, das Frankreich und Italien im Übermaß besitzen. Goethe gewann sich in Weimar den « Iphigenismus », aber warum blieb er dort? Er versteinerte, das Maß wurde übermächtig in ihm, und Weimar trennte ihn von der Welt und von sich selbst. Er hat sein Schicksal nicht auf sich genommen, sich nicht für seine Bestimmung entschieden, sich zu nichts bekannt und sich nur in ewiger Bereitschaft gehalten.

Dies Goethebild ist nicht eigentlich neu. Man denkt an Kierkegaard, und da der europäische Krisenzustand ja keineswegs erst mit dem Weltkrieg begann und sich in der Literatur schon vorher die ganze Problematik und Zerrissenheit des modernen Geistes aussprach, begreift man auch, daß ein Dichter wie Strindberg einmal das Bekenntnis ablegte, er wisse wohl, daß es ihm nicht vergönnt sei, auf den harmonischen Gefilden eines Goethe zu wandeln. Aber dürfe sich ein Dichter, der ausersehen sei, für die Millionen das Kreuz auf sich zu nehmen, seiner Bestimmung entziehen? Es sei eine andere Zeit um ihn, als Goethes Zeit, und die Menschheit habe andere Fragen gestellt, auf die auch andere Antworten zu geben seien. Goethe sei ein Dichter der geruhamen Betrachtung und ein behuteter Mensch gewesen.<sup>51</sup>

Das ist als persönliches Bekenntnis eines so disharmonischen Geistes, wie Strindberg es war, wohl zu verstehen, und es werden auch noch andere Menschen dieser von Problemen aufgewühlten Generation den Weg zu Goethe nicht gefunden haben. Aber das seltsame, von innen gesehene Goethebild Ortegas scheint doch höchst anfechtbar zu sein, und wer gerade in kritischer Zeit, welche die Orientierung am geistigen Sternenhimmel nötiger hat, als eine Zeit der Sicherheit und Festigkeit, die klassischen Geister abtut, der handelt wie einer, der mitten im Sturm den Kompaß über Bord wirft, um das schwankende Boot zu retten, oder wie einer, der die Sterne auslöschen mochte in der Finsternis.

War denn nicht gerade Goethe der morgendliche Rufer, der die Welt aufrüttelte, der Erwecker der europäischen Romantik? War das nicht Sturm? Aber er wußte um die Gefahr des Sturms und um den Segen

des Maßes, und so hat er den Sturm in sich gebändigt und das Maß gewonnen. Nicht daß er nach Weimar ging, war schuld daran, wenn sich die Goethesendung nicht erfüllte, sondern daß die Welt nicht diesem Weg nach Weimar folgte. Nicht er wich seiner Bestimmung aus, sondern die Menschheit tat es. Man bittet um ein Menschheitsbild von innen.

Einmal schien es freilich, als ob die Welt doch noch den Weg nach Weimar finden wurde. Das war eben damals, als alle Völker ihre Vertreter zu der großen Goethefeier 1932 nach Weimar schickten, um ihr Bekenntnis zu ihm abzulegen und ihre Dankbarkeit für das, was sie von ihm empfangen, auszudrücken, so daß man das Wehen des Geistes, dem Goethes Weltliteraturidee entsprang, zu spüren, ja seine Verwirklichung bereits nahe zu sehen glaubte. Wer aber bei dieser Feier zugegen war und an ihr mitwirkte, mußte schon damals in Weimar verhängnisvolle Zeichen erleben, welche düstere Ahnungen weckten, und es zeigte sich ja auch bald, daß diese Totenfeier wirklich einem toten Goethe galt. Denn kurz darauf brach die Katastrophe über die Menschheit herein, weil ein Volk Verrat an seinem größten Geiste übte, weil Faust der Verführung seines satanischen Führers bis in den Hollensturz erlag.

Trotzdem darf man am Goethegeist und seiner Weltliteraturidee nicht irre werden, und mehr als je haben die Dichter und Schriftsteller der Nationen die heilige Pflicht, in diesem Geist zu wirken. Nie wird es allein auf politischem Wege und durch Weltorganisation möglich sein, einen Frieden zu sichern, in dem die menschliche Kultur sich hoher und höher zu entwickeln vermag. Ohne den Geist, den Goethegeist, wird dieses Ziel für ewig unerreichbar bleiben.

Goethe gibt dem Führer des Weltbundes in Wilhelm Meisters Wanderjahren den Namen: das Band. Möge der Goethegeist Führer und Band einer besseren Welt sein, die sich aus dem Chaos unserer Zeit ans Licht emporringt.

## ANHANG

### *Die zwanzig Stellen aus Goethes Werken, Tagebüchern, Briefen und Gesprächen, in denen er sich des Wortes «Weltliteratur» bedient*

1. Tagebuch 15. Januar 1827: «An Schuchardt diktiert bezüglich auf französische und Weltliteratur ».
2. Über Kunst und Altertum. Sechsten Bandes erstes Heft, 1827 (Le Tasse, drame par Duval): «Die Mitteilungen, die ich aus französischen Zeitblättern gebe, haben nicht etwa allein zur Absicht, an mich und meine Arbeiten zu erinnern, ich bezwecke ein Höheres, worauf ich vorläufig hindeuten will. Überall hort und liest man von dem Vorschreiten des Menschengeschlechts, von den weiteren Aussichten der Welt- und Menschenverhältnisse. Wie es auch im Ganzen hiemit beschaffen sein mag, welches zu untersuchen und näher zu bestimmen nicht meines Amts ist, will ich doch von meiner Seite meine Freunde aufmerksam machen, daß ich überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist. Alle Nationen schauen sich nach uns um, sie loben, sie tadeln, nehmen auf und verwerfen, ahmen nach und entstellen, verstehen oder mißverstehen uns, eröffnen oder verschließen ihre Herzen: dies alles müssen wir gleichmutig aufnehmen, indem uns das Ganze von großem Wert ist. »
3. Brief an Streckfuß, 27. Januar 1827: «Ich bin überzeugt, daß eine Weltliteratur sich bilde, daß alle Nationen dazu geneigt sind und deshalb freundliche Schritte tun. Der Deutsche kann und soll hier am meisten wirken, er wird eine schöne Rolle bei diesem großen Zusammentreten zu spielen haben ».
4. Gespräch mit Eckermann, 31. Januar 1827: «Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen ».
5. Gespräch mit Eckermann, 15. Juli 1827: «Es ist aber sehr artig, daß wir jetzt, bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen, in den Fall kommen, uns einander zu korrigieren.



Das ist der große Nutzen, der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird. Carlyle hat das Leben von Schiller geschrieben und ihn überall so beurteilt, wie ihn nicht leicht ein Deutscher beurteilen wird. Dagegen sind wir über Shakespeare und Byron im Klaren und wissen deren Verdienste vielleicht besser zu schätzen als die Engländer selber. »

6. Brief an Boisserée, 12. Oktober 1827: « Hiebei laßt sich ferner die Bemerkung machen, daß dasjenige was ich Weltliteratur nenne, dadurch vorzüglich entstehen wird, wenn die Differenzen, die innerhalb der einen Nation obwalten, durch Ansicht und Urteil der übrigen ausgeglichen werden. »

7. Brief an Carlyle, 1. Januar 1828: « Nun aber mochte ich von Ihnen wissen, inwiefern dieser Tasso als englisch gelten kann. Sie werden mich hochlich verbinden, wenn Sie mich hierüber aufklaren und erleuchten; denn eben diese Bezüge vom Originalen zur Übersetzung sind es ja, welche die Verhältnisse von Nation zu Nation am allerdeutlichsten aussprechen und die man zur Forderung der vor- und obwaltenden allgemeinen Weltliteratur vorzüglich zu kennen und zu beurteilen hat. »

8. Über Kunst und Altertum. Sechsten Bandes zweites Heft, 1828 (Bezüge nach außen): « Mein hoffnungsreiches Wort: daß bei der gegenwertigen, höchst bewegten Epoche und durchaus erleichterter Kommunikation eine Weltliteratur baldigst zu hoffen sei, haben unsre westlichen Nachbarn, welche allerdings hiezu Großes wirken dürften, beifällig aufgenommen und sich folgendermaßen darüber geäußert. »

9. Brief an Zelter, 21. Mai 1828: « Sodann bemerke, daß die von mir angerufene Weltliteratur auf mich, wie auf den Zauberlehrling, zum Ersäufen zuströmt; Schottland und Frankreich ergießen sich fast tagtäglich, in Mailand geben sie ein höchst bedeutendes Tagesblatt heraus, L'Eco betitelt. »

10. Brief an die Herausgeber der Zeitschrift « L'Eco », 31. Mai 1828: « Die ersten siebenundvierzig Blätter Ihrer Zeitschrift, die Sie in Mailand beginnen, haben mich auf das angenehmste überrascht; sie wird gewiß durch ihren Gehalt und durch die freundliche Form, die Sie ihr zu geben wissen, zur allgemeinen Weltliteratur, die sich immer lebhafter verbreitet, auf das freundlichste mitwirken und ich darf Sie meines Anteils gar wohl aufrichtig versichern. »

11. Über Kunst und Altertum. Sechsten Bandes zweites Heft, 1828 (Edinburgh Reviews): « Diese Zeitschriften, wie sie sich nach und

nach ein größeres Publikum gewinnen, werden zu einer gehofften allgemeinen Weltliteratur auf das wirksamste beitragen; nur wiederholen wir, daß nicht die Rede sein könne, die Nationen sollen überein denken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen, und wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen. »

12. Die Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin, 1828: « Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht, daß die verschiedenen Nationen voneinander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger. Nein! hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden, gesellschaftlich zu wirken. »

13. Aus Makariens Archiv (wohl 1829): « Jetzt, da sich eine Weltliteratur einleitet, hat, genau besehen, der Deutsche am meisten zu verlieren; er wird wohl tun, dieser Warnung nachzudenken. »

14. Brief an Zelter, 4. März 1829: « Die Übertriebenheiten, wozu die Theater des großen und weitläufigen Paris genötigt werden, kommen auch uns zu Schaden, die wir noch lange nicht dahin sind, dies Bedürfnis zu empfinden. Dies sind aber schon die Folgen der anmarschierenden Weltliteratur, und man kann sich hier ganz allein dadurch trösten, daß, wenn auch das Allgemeine dabei ubel fährt, gewiß Einzelne davon Heil und Segen gewinnen werden; wovon mir sehr schöne Zeugnisse zu Handen kommen. »

15. Brief an C. F. v. Reinhard, 18. Juni 1829: « Sehr bewegt und wundersam wirkt freilich die Weltliteratur gegeneinander; wenn ich nicht sehr irre, so ziehen die Franzosen in Um- und Übersicht die größten Vorteile davon; auch haben sie schon ein gewisses selbstbewußtes Vorgefühl, daß ihre Literatur, und zwar noch in einem höheren Sinne, denselben Einfluß auf Europa haben werde, den sie in der Hälfte des 18. Jahrhunderts sich erworben. »

16. Schema zu Kunst und Altertum. Sechsten Bandes drittes Heft, 1829: Erste Fassung: « Welthliteratur ». Zweite Fassung: « Europäische, d. h. Welt-Literatur ».

17. Einleitung zu Thomas Carlyle, Leben Schillers, 1830: « Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchter-

lichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremdes gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. »

18. Entwurf für obige Einleitung (vgl. 17). « Wenn nun aber eine solche Weltliteratur, wie bei der sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich ist, sich nachstens bildet, so dürfen wir nur nicht mehr und nichts anders von ihr erwarten als was sie leisten kann und leistet. »

19. Entwurf für obige Einleitung (vgl. 17), 5. April 1830. « Aber nicht allein was solche Manner über uns äußern muß uns von der größten Wichtigkeit sein, sondern auch ihre übrigen Verhältnisse haben wir zu beachten, wie sie gegen andere Nationen, gegen Franzosen und Italiener, stehen. Denn daraus nur kann endlich die allgemeine Weltliteratur entspringen, daß die Nationen die Verhältnisse aller gegen alle kennen lernen und so wird es nicht fehlen, daß jede in der andern etwas Annehmliches und etwas Widerwartiges, etwas Nachahmenswertes und etwas zu Meidendes antreffen wird. »

20. Brief an Boisserée, 24. April 1831: « Bei der Übersetzung meiner letzten botanischen Arbeiten ist es ganz zugegangen wie bei Ihnen. Ein paar Hauptstellen, welche Freund Soret in meinem Deutsch nicht verstehen konnte, übersetzt ich in mein Französisch; er übertrug sie in das seinige, und so glaub ich fest, sie werden in jener Sprache allgemeiner verstandlich sein, als vielleicht im Deutschen. Einer französischen Dame soll dies Kunststück auch schon eingeleuchtet haben; sie läßt sich das Deutsche verstandlich und ungeschmückt übersetzen und erteilt ihm alsdann eine Anmut, die ihrer Sprache und ihrem Geschlechte eigen ist. Dies sind die unmittelbaren Folgen der allgemeinen Weltliteratur, die Nationen werden sich geschwinder der wechselseitigen Vorteile bemächtigen können. Mehr sag ich nicht, denn das ist ein weit auszuführendes Kapitel. »

## ANMERKUNGEN

(Goethe wird nach der Weimarer Ausgabe zitiert. **W.** bedeutet: Abteilung Werke, **N.Schr.:** Abteilung Naturwissenschaftliche Schriften; **Tgb.:** Abteilung Tagebücher; **Br.:** Abteilung Briefe.)

### ERSTER TEIL

- |  |  |
|--|--|
| <sup>1</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 307<br><sup>2</sup> Br. Bd. 43, S. 222<br><sup>3</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 505<br><sup>4</sup> Br. Bd. 15, S. 149.<br><sup>5</sup> N.Schr. Bd. 13, S. 449<br><sup>6</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 348<br><sup>7</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 305 ff.<br><sup>8</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 339.<br><sup>9</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 69 ff.<br><sup>10</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 308.<br><sup>11</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 217 f.<br><sup>12</sup> N.Schr. Bd. 13, S. 449<br><sup>13</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 500.<br><sup>14</sup> Gespräch mit Eckermann 15. Juli 1827.<br><sup>15</sup> Ebenda.<br><sup>16</sup> N.Schr. Bd. 6, S. 221<br><sup>17</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 345.<br><sup>18</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 311.<br><sup>19</sup> Brief an Carlyle 15. Juni 1828; vgl. W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 346 f. | <sup>20</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 304 f.<br><sup>21</sup> N.Schr. Bd. 7, S. 165 ff.<br><sup>22</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 502 f.<br><sup>23</sup> Br. Bd. 45, S. 187.<br><sup>24</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 202, vgl. Br. Bd. 45, S. 295.<br><sup>25</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 201.<br><sup>26</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 179 f.<br><sup>27</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 500.<br><sup>28</sup> W. Bd. 41 <sup>1</sup> , S. 179.<br><sup>29</sup> W. Bd. 42 <sup>1</sup> , S. 186 ff.<br><sup>30</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 179 f.<br><sup>31</sup> Br. Bd. 15, S. 234<br><sup>32</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 491 f.<br><sup>33</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 497.<br><sup>34</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 500.<br><sup>35</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 501 f.<br><sup>36</sup> W. Bd. 41 <sup>2</sup> , S. 348; vgl. Br. Bd. 44, S. 108.<br><sup>37</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 91 f. |
|--|--|

### ZWEITER TEIL

- |  |  |
|--|--|
| <sup>1</sup> N.Schr. Bd. 12, S. 56.<br><sup>2</sup> Br. Bd. 35, S. 281.<br><sup>3</sup> Br. Bd. 35, S. 279; Bd. 36, S. 386<br><sup>4</sup> Br. Bd. 35, S. 193.<br><sup>5</sup> W. Bd. 41 <sup>1</sup> , S. 73 ff.<br><sup>6</sup> W. Bd. 31, S. 83.<br><sup>7</sup> W. Bd. 32, S. 337.<br><sup>8</sup> W. Bd. 33, S. 188.<br><sup>9</sup> W. Bd. 36, S. 41.<br><sup>10</sup> W. Bd. 45, S. 240<br><sup>11</sup> Br. Bd. 23, S. 115 | <sup>12</sup> W. Bd. 45, S. 176 f.<br><sup>13</sup> W. Bd. 41 <sup>1</sup> , S. 352 ff.<br><sup>14</sup> Br. Bd. 25, S. 284.<br><sup>15</sup> Br. Bd. 20, S. 16.<br><sup>16</sup> W. Bd. 40, S. 186.<br><sup>17</sup> Br. Bd. 27, S. 33.<br><sup>18</sup> Br. Bd. 32, S. 234.<br><sup>19</sup> W. Bd. 42 <sup>2</sup> , S. 50.<br><sup>20</sup> N.Schr. Bd. 13, S. 314.<br><sup>21</sup> Br. Bd. 29, S. 383 f. |
|--|--|

## DRITTER TEIL

- <sup>1</sup> Aus Schellings Leben Bd. 1, S. 307 ff.
- <sup>2</sup> W. Bd. 28, S. 142 ff
- <sup>3</sup> W. Bd. 35, S. 247.
- <sup>4</sup> Br. Bd. 20, S. 170.
- <sup>5</sup> Goethe-Jahrbuch Bd. 8, S. 13, 11.
- <sup>6</sup> Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt S. 51. Humboldt berichtet an dieser Stelle auch, daß Chénier den Werther sogar in eine, aber noch nicht gedruckte Tragödie verwandelt habe.
- <sup>7</sup> Goethe-Jahrbuch Bd. 20, S. 115
- <sup>8</sup> Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt S. 160 f
- <sup>9</sup> Br. Bd. 23, S. 409
- <sup>10</sup> Br. Bd. 24, S. 160 f; vgl. S. 185 f. S. 191; S. 280.
- <sup>11</sup> W. Bd. 35, S. 173 f
- <sup>12</sup> W. Bd. 41<sup>2</sup>, S. 233 f., vgl. S. 340
- <sup>13</sup> Br. Bd. 20, S. 227 f.
- <sup>14</sup> W. Bd. 41<sup>2</sup>, S. 340.
- <sup>15</sup> Br. Bd. 44, S. 166, vgl. W. Bd. 42<sup>2</sup>, S. 187.
- <sup>16</sup> W. Bd. 42<sup>2</sup>, S. 493 f.; S. 514.
- <sup>17</sup> Br. Bd. 21, S. 364.
- <sup>18</sup> N.Schr. Bd. 11, S. 52 f.
- <sup>19</sup> N.Schr. Bd. 13, S. 116 f.; Bd. 7, S. 181, S. 214.
- <sup>20</sup> N.Schr. Bd. 5<sup>1</sup>, S. 421 ff., vgl. Br. Bd. 45, S. 312.
- <sup>21</sup> N.Schr. Bd. 7, S. 169 f.
- <sup>22</sup> N.Schr. Bd. 7, S. 188.
- <sup>23</sup> Br. Bd. 49, S. 44 f.
- <sup>24</sup> Br. Bd. 43, S. 19.
- <sup>25</sup> Br. Bd. 44, S. 101.
- <sup>26</sup> W. Bd. 42<sup>2</sup>, S. 87 ff.
- <sup>27</sup> Br. Bd. 36, S. 61.
- <sup>28</sup> Tgb. Bd. 10, S. 219.
- <sup>29</sup> W. Bd. 42<sup>2</sup>, S. 38 f.
- <sup>30</sup> Br. Bd. 22, S. 40 f.; S. 43 f
- <sup>31</sup> Br. Bd. 28, S. 40 f.
- <sup>32</sup> W. Bd. 41<sup>1</sup>, S. 126 f.
- <sup>33</sup> Br. Bd. 44, S. 78 f.
- <sup>34</sup> Goethe-Jahrbuch 1916, S. 180; andere Uebersetzung: Otto Harnack, Essays und Studien zur Literaturgeschichte, S. 236.
- <sup>35</sup> Gespräch mit Kanzler von Müller 7. September 1827.
- <sup>36</sup> Puschkin, Aufsätze und Tagebücher, übersetzt von Fega Frisch S. 49.
- <sup>37</sup> Handschriftliche Uebersetzung von Fega Frisch. Auch Lermontows spätere Dichtung «Der Damon», 1838, wird die Erinnerung an Goethes «Faust» wachrufen. Gogol dagegen empfing in seiner Jugend den stärksten Eindruck von Goethes klassischem Epos «Hermann und Dorothea» (wie von Vossens «Luise»), und sein Erstlingswerk «Hans Kuchelgarten», 1829, endet denn auch mit einem wahren Hymnus auf Goethe (vgl. Euphron 1922, S. 629).
- <sup>38</sup> Wjatscheslaw Iwanow, Russische Gedichte auf Goethes Tod, Corona Jahr IV, Heft 6.
- <sup>39</sup> Notice sur Goethe, lue à la séance générale de l'Académie impériale des sciences de St-Petersbourg 1833.
- <sup>40</sup> Br. Bd. 47, S. 35.
- <sup>41</sup> W. Bd. 41<sup>2</sup>, S. 136
- <sup>42</sup> Br. Bd. 38, S. 194.
- <sup>43</sup> Br. Bd. 22, S. 147 f.
- <sup>44</sup> Br. Bd. 40, S. 302 f.
- <sup>45</sup> Br. Bd. 43, S. 107 f. Unter den vielen Engländern, die Goethe noch in den letzten Jahren seines Lebens besuchten, befand sich auch der junge Thackeray, der 1830 nach Weimar kam. Sein Bericht darüber wurde zuerst von Lewes in seinem Werk „Life and Works of Goethe“ Buch 7, Kapitel 7, veröffentlicht.
- <sup>46</sup> Russische Kritiker, übersetzt von Fega Frisch, München 1921, S. 43 f.
- <sup>47</sup> Ebenda S. 298 ff.
- <sup>48</sup> Everett 1817, Bankroft 1824, Ticknor 1830. Die erfolgreichste Vermittlerin Goethes an Amerika wurde Margaret Fuller, die Uebersetzerin des Tasso (1835) und der Gespräche mit Eckermann (1838). Sie war durch Emerson und Carlyle für Goethe gewonnen worden. Zu dem von Goethe selbst als Zeugen für den Segen der Weltliteratur angeführten französischen Kritiker, der ihn gegen die Angriffe des deutschen Schriftstellers Wolfgang Menzel verteidigte, und zu dem russischen Kritiker Belinski, der das gleiche tat, tritt Margaret Fuller, die ebenfalls, in The Dial 1841, Goethe gegen Menzel verteidigte. Erst ihr ist es gelungen, den aus religiös-puritanischen und moralischen Gründen in Amerika gegen Goethe bestehenden Widerstand zu überwinden. Sie hatte für Amerika eine ähnliche Sendung wie Carlyle für England. Auch nach dem spanischen Lateinamerika ist Goethes «Faust»

gedrungen und hat dort in der sogenannten Gauchodichtung eine interessante Frucht gezeitigt. 1866 nämlich erschien eine Verserzählung «Fausto» von Estanislao del Campo, in der ein Gaucho einem anderen inmitten der Pampas volkstümlich-primitiv den Inhalt von Goethes «Faust» erzählt, den er im Theater von Buenos Aires gesehen hatte. Schon die erste Auflage des Werkes erreichte die Zahl von zwanzigtausend Exemplaren.

<sup>49</sup> Die Literarische Welt, 1. Februar 1929. Es ist für das Nachleben der Antike in der modernen Dichtung Frankreichs

und dafür, daß sie von hier aus den Weg zu Goethe fand, bezeichnend, daß selbst ein Verlaine, der Wagner-enthusiast, der Musiker auf dem Instrument der Sprache, sich durch Goethes «Klassische Walpurgisnacht» aus dem zweiten Teil des «Faust» und nicht durch die romantische des ersten Teils zu einem Gedicht «Nuit du Walpurgis Classique» inspirieren ließ, welches beginnt: «C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre...».

<sup>50</sup> Paul Claudel, Figures et Paraboles.

<sup>51</sup> Hermann Kesser, Vom Chaos zur Gestaltung, S. 145.

*Fruhere Arbeiten des Verfassers, die im Zusammenhang mit dem vorliegenden Buche stehen:*

1. DIE ROMANTIK ALS EUROPÄISCHE BEWEGUNG. (Festschrift Heinrich Wölfflin 1924)
2. EUROPA UND DIE DEUTSCHE KLASSIK UND ROMANTIK. (In: Deutsche Klassik und Romantik, 3. Aufl. 1928.)
3. GOETHES IDEE EINER WELTLITERATUR. (In: Dichtung und Zivilisation, 1928)
4. GOETHE DER WEST-ÖSTLICHE (Ebenda.)
5. GOETHE DER EUROPÄER: Goethe und Napoleon — Goethe und Byron — Goethe und Dostojewskij. (Die Horen 1928/29.)
6. GOETHES EUROPÄISCHE SENDUNG. (Berner Antrittsvorlesung, «Der Bund» 1929.)
7. WELTLITERATUR UND VERGLEICHENDE LITERATURGESCHICHTE. (Philosophie der Literaturwissenschaft, herausgegeben von Ermatinger, 1930.)
8. GOETHE UND DIE WELTLITERATUR. (Jahrbuch der Goethesellschaft, Bd. XVIII, 1932.)

## REGISTER

- Agrippa von Nettesheim S. 72, 242  
 Alexander der Große S. 329.  
 Alfieri S. 144.  
 Ampère S. 30, 98, 101, 132, 215, 236,  
 250, 261 f., 337.  
 Anakreon S. 168, 272  
 Andersen S. 375 f  
 Antelmy S. 75.  
 Aresi, Antonietta, S 273  
 Ariost S. 130 ff.  
 Aristoteles S 283  
 Arndt, E. M., S. 214  
 Arnim, Achim von, S. 220, 281, 284, 352.  
 Arnim, Bettina von, S 369  
 Aeschylus S 390  
 Auber S 253  
 Aubert S 252  
 Aufresne S. 157  
 Auger S. 256.  
  
 Baggesen S. 210 f., 215  
 Bainville S. 257.  
 Ballanche S. 262  
 Balzac S. 208, 242, 262, 307.  
 Bancroft S. 189, Anm. III, 48.  
 Barbey d'Aureville S. 257, 370, 391 f  
 Barrès S. 371, 388 f., 391.  
 Baudelaire S. 255  
 Bayley S. 326.  
 Beauregard Pandin S. 363  
 Beethoven S. 252, 393.  
 Belinskij S. 377, Anm. III, 48  
 Béranger S. 24, 254, 262, 357, 377  
 Berchet S. 274.  
 Berlioz S. 96, 239, 253  
 Bertola S. 272.  
 Bitaubé S. 18, 87, 225.  
 Blackwell S. 117.  
 Boccaccio S. 70.  
 Bodmer S. 111 f.  
 Böhme, Jakob, S. 242.  
 Boileau S. 131.  
 Boisserée S. 398, 400.  
 Bondi S. 88, 143 f.  
 Bonneville S. 75.  
 Boratynskij S. 342 f.  
 Borchardt, Nikolaus, S. 335 ff.  
 Borgia, Cesare, S. 130.  
 Börne S. 368 f.  
  
 Bowring S 34, 126, 336, 339, 342, 358.  
 Brandes, Georg, S 219, 327.  
 Brant, Sebastian, S 72  
 Bretinger S. 111 f.  
 Brentano, Clemens, S 220, 281, 352.  
 Bright S. 119.  
 Brion, Friedrike, S. 118, 223  
 Brisbane S. 189.  
 Brodzinski S. 344, 350  
 Browning S 326.  
 Bruno, Giordano, S. 72  
 Buchon S. 359.  
 Bulwer S. 325.  
 Burger S. 252, 274, 293 f  
 Burns S 317, 324  
 Burton S 119.  
 Byron S 18, 30, 32, 37, 87 f., 92 ff., 103,  
 119, 127, 189, 194, 200 f., 203, 206 f.,  
 215, 239, 242, 247, 249, 287 f., 290,  
 293 ff., 297 ff., 318, 321, 325 f., 331 f.,  
 336, 340, 342 f., 345, 347 f., 350, 368,  
 374, 383, 398.  
 Calderon S. 21, 39, 159, 161 ff., 167, 391  
 Calvert S. 189.  
 Campo, Estanislao del, Anm. III, 48  
 Carlyle S. 17 f., 30, 32 f., 36, 52, 91 f.,  
 94 f., 98, 194, 215, 264, 312 ff., 337,  
 340, 342, 367, 385, 387, 398 f., Anm. I,  
 19, III, 48.  
 Carus S. 268 f.  
 Cäsar S. 382.  
 Catull S. 168.  
 Cellini S. 86, 286.  
 Cervantes S. 14, 21, 159 ff., 363  
 Chamisso S. 254.  
 Chateaubriand S. 200, 203.  
 Chatterton S. 250.  
 Chauvet S. 275.  
 Chénier S. 250, Anm. III, 6.  
 Claudel S. 391, Anm. III, 50.  
 Cogswell S. 188 f.  
 Coleridge S. 295.  
 Constant S. 88, 203, 226 f.  
 Cooper S. 189, 366.  
 Copernicus S. 72.  
 Cornelle S. 115, 145, 152, 256  
 Cornelius S. 240.  
 Cousin S. 90, 265 ff., 285 ff.  
 Crabb Robinson S. 204, 307, 319

- Cramer S. 146.  
 Creuzer S. 359.  
 Cromwell S. 317  
 Cusanus S. 72 f  
 Cuvier S. 37, **267 ff.**, 367  
  
 Dante S. 14, 21, 79, 92, 96, **130 f.**, 133, 285, 317.  
 Darwin S. 326  
 Daub S. 359.  
 Daudet, Léon, S. 393  
 David S. 95, 262, 346.  
 Degerando S. 243, 267.  
 Delacroix S. 94, **240 f.**, 258  
 De Lavigne S. 97.  
 Deschamps S. 95, 261 f.  
 Diderot S. 51, 74, 86, 88, 102, 112, **156 ff.**, 233.  
 Dostojewskij S. **330 ff.**, 340, **380 ff.**  
 Dryden S. 290.  
 Dubois S. 233.  
 Dumas, Adolphe, S. 247  
 Dupin S. 366.  
 Durer S. 134.  
 Duval S. 93, 249, 397  
  
 Ebert, Karl Egon, S. 361.  
 Eckermann S. 30, 70, 77, 89, 95, 111, 114, 148, 154 f., 161, 183, 228, 240, 254, 258, 261 f., 267 f., 286, 293, 304 f., 309, 322, 324, 337 f., 357, 364, 397, Anm. I, 14, 15, III, 48.  
 Einsiedel S. 161, 165.  
 Ekendahl S. 366.  
 Emerson S. 324, 384 ff., Anm. III, 48.  
 Enea, Silvio, S. 70.  
 Euripides S. 152, 390.  
 Everett S. 189, Anm. III, 48  
 Ewald S. 209.  
  
 Fauriel S. 285 f., 359.  
 Fernow S. 143.  
 Fichte S. 160, 221, 317.  
 Fielding S. 114, 121.  
 Firdusi S. 97.  
 Flaubert S. 371, **373 ff.**  
 Fontan S. 94.  
 Foscolo S. 197, 272 f.  
 France, Anatole, S. 389  
 Freiligrath S. 324  
 Friedel S. 75  
 Friedrich der Große S. 111  
 Friedrich II. S. 329.  
 Frisch, Fega, Anm. III, 36, 37, 46, 47.  
 Fuller, Margaret, Anm. III, 48.  
  
 Gall S. 189.  
 Gautier, Théophile, S. 208, 241, 247, 253, 368, **371 f.**  
  
 Geijer S. 215.  
 Gellert S. 73.  
 Gérard de Nerval S. 34, 95, 239 ff., 252, 256 f., 307.  
 Gerhard, Wilhelm, S. 324, 357 f., 361.  
 Geßner, Salomon, S. 14, 75, 111, 113, 118, 272.  
 Gide S. 384, 389, **390.**  
 Gilbert S. 250.  
 Giusti S. 377.  
 Gleim S. 64, 272.  
 Gogol Anm. III, 37.  
 Goldsmith S. 114, **117 ff.**, 122.  
 Gottsched S. 73, 112.  
 Gounod S. 239, 253  
 Gower S. 296  
 Gozzi S. 150.  
 Grav S. 119.  
 Gries S. 162, 164 f., **366 f.**  
 Grillparzer S. 153.  
 Grumm, Fr. Melchior, S. 74.  
 Grumm, Jakob, S. 222, 355 ff  
 Grumm, Wilhelm, S. 362.  
 Grossi S. 287.  
 Grundvig S. 221, **222 f.**, 376.  
 Guerreri S. 288.  
 Guillemand S. 96.  
 Guizot S. 63.  
 Gundolf S. 115.  
 Günther S. 272.  
  
 Hafis S. 49, 108, 165, **167 ff.**, **172**, 174, 176 f., **180 f.**, 372, 383.  
 Haller, Albrecht von, S. 75, 111, 113  
 Hammer S. 167 f., 180.  
 Hanka S. 358, 360.  
 Harnack Anm. III, 34.  
 Hauff S. 284.  
 Haxthausen S. 359.  
 Hebbel S. 26, 153.  
 Heine S. 200, 251 ff., 255, 310, 368  
 Heintze S. 324.  
 Helvetius S. 244.  
 Helvig S. 221 f., 357.  
 Hemans S. 249.  
 Herder S. 17, 24 f., 33, 52, 54, 56, 61, 64, 71, 95, 97, 108, 115, 117, 123, 213, **243 ff.**, 261, 333, 340, **352 ff.**, 362.  
 Herwegh S. 200, 324.  
 Herzlieb, Minna, S. 132.  
 Hettner S. 153.  
 Hoffmann, E. T. A., S. 242, 260, 293.  
 Holcroft S. 87.  
 Holderlin S. 76.  
 Holtei S. 366.  
 Homer S. 14, 97, 117, 135 f., 140, 196, 204, 214, 272, 277, 320, 333, 340, 369, 379



- Horaz S. 272.  
 Howard S. 123 ff  
 Huber S. 75.  
 Hugo, Victor, S. 39, 246, 252, 259, 262, 368, 391.  
 Humboldt, Wilhelm von, S. 51, 61, 97, 148 f., 159, 225, 228 f., 234, Anm. III, 6, 8  
 Huttner S. 126.  
 Ibsen S. 219.  
 Iken S. 306, 360, 363.  
 Iwanow, Wjatscheslaw, Anm. III, 38  
 Jagemann S. 143.  
 Janin S. 262.  
 Jean Paul S. 121, 205, 210.  
 Johann, König von Sachsen, S. 288.  
 Johannes S. 52.  
 Johnson S. 317.  
 Junker S. 75  
 Kaldasa S. 171.  
 Kant S. 221, 226 f., 245, 265 f., 370, 391.  
 Karamsin S. 332 f  
 Karl August S. 276.  
 Karl IV. S. 70.  
 Kaufmann S. 324  
 Kaulbach S. 240.  
 Keil S. 165.  
 Keller, Gottfried, S. 153, 321.  
 Kesser, Hermann, Anm. III, 51.  
 Kierkegaard S. 223 ff. 376, 395.  
 Kind, K. Th., S. 360.  
 Kirejewskij S. 376.  
 Kleist, Heinrich von, S. 76, 78 f., 164, 281.  
 Klopstock S. 64, 71, 185, 209 f., 213, 272, 336.  
 Knebel S. 144, 297  
 Knox S. 317.  
 Kollár S. 361.  
 Kosegarten S. 363.  
 Kotzebue S. 14.  
 Krasinski S. 349 f.  
 Kukoljnik S. 249.  
 Lacretelle S. 256.  
 Lamartine S. 204, 246, 251, 371.  
 Lamenais S. 307.  
 La Prade S. 246.  
 Lawrence, Rosa, S. 291.  
 Leconte de Lisle S. 371 ff.  
 Lemarquand S. 240.  
 Lemerrier S. 96.  
 Lenau S. 200.  
 Leopardi S. 377.  
 Lermontow S. 382, Anm. III, 37.  
 Leroux S. 233.  
 Lessing S. 52, 71, 74 f., 80, 111 f., 152, 283, 390  
 Levetzow, Ulrike von, S. 305, 346.  
 Lewes S. 327, Anm. III, 45  
 Lewis, Monk, S. 294, 298, 306  
 Liebault S. 75.  
 Loeve-Weimars S. 252  
 Longfellow S. 384.  
 Lowth S. 117  
 Lunatscharskij S. 379 f  
 Luther S. 72 f., 226, 317, 329, 380, 391.  
 Machácek S. 362.  
 Mackenzie S. 292.  
 Macpherson S. 119.  
 Madách S. 350  
 Maffei S. 288.  
 Mallet S. 213  
 Mann, Heinrich, S. 153.  
 Manzoni S. 18, 30, 32, 87 ff., 92 ff., 96, 103, 194, 275, 277, 282 ff., 305, 368.  
 Maria Ludovica, Kaiserin, S. 143 f  
 Marlow S. 73, 294 f.  
 Marmontel S. 131  
 Massenet S. 253.  
 Maturin S. 306  
 Maucclair S. 255.  
 Medwin S. 301, 303  
 Mellish S. 87  
 Menzel, Wolfgang, S. 30, 377, Anm. III, 48.  
 Mérimée S. 90, 259, 262, 358.  
 Meyer, C. F., S. 153.  
 Meyer, Heinrich, S. 51, 57, 61, 65, 218.  
 Mickiewicz S. 200 f., 239, 247, 249, 307, 344 ff.  
 Milton S. 112, 119.  
 Milutinowitsch S. 358  
 Mohammed S. 172, 174, 317  
 Moir S. 94.  
 Molière S. 96, 102, 152, 155.  
 Montaigne S. 385, 390.  
 Monti S. 88, 196, 274 f., 277, 279, 282  
 Moore S. 359.  
 Moréas S. 390.  
 Moses, Henry, S. 296.  
 Mounier S. 227 f., 265.  
 Mozart S. 252 f.  
 Muller, Christian, S. 360.  
 Müller, Friedrich von, S. 54, 66, 124, 364, Anm. III, 35.  
 Müller, W., S. 363.  
 Musset S. 80, 200, 206, 241, 243, 251 ff.  
 Napoleon S. 44 ff., 54, 153, 158, 169, 198 ff., 207, 214, 226, 228, 259, 285, 291 f., 298 f., 310, 317, 328 f., 331, 334, 344, 382 f., 387.

- Natzmer S. 359  
 Necker S. 228  
 Neumarkt, Johannes von, S. 70  
 Newton S. 124 f.  
 Niccoloni S. 96  
 Niebuhr S. 90  
 Nietzsche S. 130, 172, 197, 262, 311, 331,  
 373, 383 f., 390, 392  
 Nodier S. 203.  
 Nomos S. 334.  
 Novalis S. 209, 219.  
 Odojewskij S. 379.  
 Odyniec S. 346  
 Oehlenschläger S. 211, **213 ff.**, 222, 249.  
 Oken S. 268  
 Opitz S. 210.  
 Ortega y Gasset S. 394 ff.  
 Ossian S. 86, 114, 119, 198, 203 f., 207,  
 214, 294, 373.  
 Ovid S. 142.  
 Pagodin S. 337  
 Panckoucke S. 252  
 Paracelsus S. 72 f., 242  
 Péladan S. 257  
 Pellico S. 275  
 Percy S. 114, 117, 293 f.  
 Peter der Große S. 328.  
 Petrarca S. 21, 70, 133  
 Pissarew S. 377 f  
 Plato S. 58, 385.  
 Poerio S. 142.  
 Poggio S. 70.  
 Pogwisch, Ottilie von, S. 174, 366  
 Pohl de Faber S. 363.  
 Pope S. 290.  
 Pückler-Muskau S. 304.  
 Puschkin S. 307, 337 f., **340 ff.**, 381 f.,  
 Anm. III, 36.  
 Quinet S. 33, 95, **243 ff.**, 254  
 Racine S. **145 ff.**, 149 f., 152 f., 165, 199,  
 256, 278, 390.  
 Radziwill, Furst, S. 347.  
 Rahbek S. 195.  
 Reinhard, C. F. von, S. 61, 399  
 Resenius S. 213.  
 Retzsch S. 240, 296.  
 Reynaud S. 370.  
 Rhesa S. 357, 362.  
 Richardson S. 119.  
 Riemer S. 165, 261, 357.  
 Rienzi S. 70.  
 Rizo Néroulos S. 360.  
 Rolland S. 251, **393 f.**  
 Rousseau S. 75, 111 ff., 156 f., 201 ff.,  
 317.  
 Ruckert S. 26  
 Ruckstuhl S. 47  
 Sante-Beuve S. 197, 253, 262, **368 ff.**  
 Saint-Gemis S. 158.  
 Saint-Hilaire S. 37, **267 ff.**, 367.  
 Saint-Victor, Paul de, S. 388.  
 Salom S. 196.  
 Sand, George, S. 200 f., 203 f., 238 f.,  
 241 f., 247, 307, 347 f., 368.  
 Saur S. 158  
 Savigny S. 90  
 Scheffer, Ary, S. 240.  
 Schelling S. 212 f., 267 f., Anm. III, 1.  
 Schewireff S. 98, **335 ff.**  
 Schiller S. 17, 19, 30, 33 f., 36, 38, 50 f.,  
 55 ff., 61, 64 f., 68, 75, 84, 91, 94,  
 100, 128, 132, 140, 145, **149 ff.**, 160 f.,  
 164, 197, 220 f., 227, 229, 234, 252,  
 255 f., 261, 268, 275, 318, 323 f., 327,  
 336, 371, 398 f  
 Schlegel, A. W., S. 152, 171 f., 215, 232,  
 234, 274 f., 284, 390.  
 Schlegel, Fr., S. 170, 209.  
 Schopenhauer, Arthur, S. 171, 183, **372 f.**,  
 392.  
 Schopenhauer, Johanna, S. 161  
 Schubert S. 252, 255.  
 Schuchardt S. 88, 397.  
 Schukowskij S. 336, **338 f.**, 342, 382.  
 Schumann S. 255.  
 Scott S. 18, 87 f., 127, 284, **292 ff.**, 322  
 Scribe S. 253.  
 Senancour S. 200, 203.  
 Shakespeare S. 14, 21, 30, 34, 38 f., 86,  
 98, 108, 111, 114, **115 ff.**, 119, 123,  
 127 f., 132, 145, 149, 152, 161 f., 205,  
 252, 255, 261, 274, 278, 284, 292, 294,  
 306, 317, 372, 374, 385, 398.  
 Shelley S. 249, 294 f., **296 ff.**, 300, 306,  
 368, 377.  
 Slowacki S. 350  
 Smith, Jens, S. 87.  
 Soane S. 296  
 Sophokles S. 216, 296  
 Soret S. 103, 153, 259, 270 f., 400  
 Soumet S. 94.  
 Southey S. 295, 322, 331.  
 Souvestre S. 390.  
 Spinoza S. 52, 134 f., 159, 174, 183.  
 Stael, Madame de, S. 31, 45, 77, 87 f.,  
 95, 194, 197, 202, 204, 207, 209 f., 227,  
**228 ff.**, 248 ff., 256 f., 261, **273 f.**, 281,  
 296, 298, 319, 369, 391.  
 St-Auban S. 95.  
 Stapfer S. 94 f., 232, 240 f., 261 f.  
 Steffens S. **211 ff.**, 215, 222, 268.  
 Stein, Charlotte von, S. 195.

- Stendhal S. 208, **261 f.**, 278  
 Sterling S. 301.  
 Sterne S. 114, **121 ff.**, 161, 205  
 Streckfuß S. 92, 96, 285 f., 397  
 Strindberg S. 395.  
 Suarès S. 251, 393.  
 Sully Prudhomme S. 371 f  
 Swedenborg S. 385.  
 Swoboda S. 360.  
 Szymanowska S. 345  
  
 Tacitus S. 75  
 Taine S. 388  
 Talvy S. 356 ff.  
 Taschereau S. 96  
 Tasso S. **130 ff.**, 142, 365.  
 Taylor, William, S. 86, 295 f., 319  
 Tedaldi-Fores, S. 275, 279.  
 Tegnèr S. **220 ff.**, 357.  
 Thackeray Anm III, 45.  
 Theokrit S. 272.  
 Thomas S. 253.  
 Thoms S. 183.  
 Ticknor S. 189, Anm III, 48.  
 Tieck S. 210, 218 f.  
 Timur S. 168 f., 383  
 Tjutschew S. 343.  
 Tolstoi S. 340, **378 f.**  
 Torti S. 275, 277.  
 Turgenjew S. 375, **378.**  
  
 Uhland S. 252.  
 Unger S. 86.  
 Uwarow S. 43, **333 ff.**, 343.  
  
 Vacquerie S. 246.  
 Varnhagen S. 361.  
  
 Vergil S. 79, 272.  
 Verlaine S. 252, 255, Anm III, 49.  
 Viehoff S. 327.  
 Vigny S. **250**, 262.  
 Villers S. 88, 207, **226.**  
 Visconti S. 275, 277.  
 Vitet S. 90, 255, 366.  
 Voltaire S. 51, 75, 80, 86, 102, 108, 111,  
 113, 122, 128, 132, **147, 149 ff.**, **153 ff.**,  
 165, 211, 223, 241, 244, 301, 345, 370  
 Voß, J. H., S. 277, Anm III, 37.  
  
 Wackenroder S. 218.  
 Wagner, Adolf, S. 133  
 Wagner, Richard, S. 255, 257, 392,  
 Anm. III, 49.  
 Weber, K. M. von, S. 238  
 Werner, Zacharias, S. 220.  
 Whitman S. 384.  
 Wieland S. 64, 71, 73, 160, 210 f.  
 Willemer, Marianne von, S. 167 f  
 Winckelmann S. 262.  
 Wolff, O. L. B., S. 363.  
 Wolfram von Eschenbach S. 79  
 Wood S. 117  
 Wordsworth S. 295, 322  
 Wrongschenko S. 378.  
 Wuk Stephanowitsch Karadschitsch  
 S. 355 f.  
  
 Young S. 114, 116, 119.  
  
 Zarathustra S. 172 ff  
 Zauper S. 361.  
 Zeittelles S. 361.  
 Zelter S. 40, 52, 61, 122, 220, 288, 337,  
 398 f.

